



L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman

Delphine Pierre Nicolas

► To cite this version:

Delphine Pierre Nicolas. L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman. Litté-
ratures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2013. Français. <NNT : 2013PA040169>. <tel-04287067>

HAL Id: tel-04287067

<https://theses.hal.science/tel-04287067v1>

Submitted on 15 Nov 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.



HAL Authorization



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III – Littératures françaises et comparée
Laboratoire de recherche : Littératures françaises des XX^e et XXI^e siècles

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
Discipline/ Spécialité : Littérature française du XX^e siècle

Présentée et soutenue par :

Delphine NICOLAS-PIERRE

le : **21 novembre 2013**

L'ŒUVRE FICTIONNELLE DE SIMONE DE BEAUVOIR : L'EXISTENCE COMME UN ROMAN

Sous la direction de :
M. Michel MURAT

Professeur, Paris-Sorbonne

JURY :

M. Didier ALEXANDRE
Mme Martine BOYER-WEINMANN
M. Michel MURAT
M. Gilles PHILIPPE
M. Alain SCHAFFNER

Professeur, Paris-Sorbonne
Professeur, Lumière-Lyon II
Professeur, Paris-Sorbonne
Professeur, Lausanne
Professeur, Paris III-Sorbonne nouvelle

L'ŒUVRE FICTIONNELLE
DE SIMONE DE BEAUVOIR :
L'Existence comme un roman

À Lucie, ma fille

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de recherche, Michel Murat, pour la confiance qu'il m'a accordée depuis le début de mon parcours universitaire et pour l'aide qu'il m'a apportée dans la composition et la rédaction de cette thèse.

À Madame Sylvie Le Bon de Beauvoir, je tiens à exprimer ma très vive gratitude. Qu'elle soit remerciée pour son accueil chaleureux et son témoignage vivant.

Je remercie vivement Jean-Louis Jeannelle, pour l'intérêt qu'il m'a témoigné depuis le début de ce projet. Je lui suis reconnaissante de m'avoir permis d'apporter ma contribution au Cahier de L'Herne consacré à Simone de Beauvoir en 2012.

Merci à Sheila Malovany-Chevallier, l'une des traductrices du *Deuxième Sexe* en anglais, pour son aide linguistique.

J'ai aussi à cœur de remercier mon ancien professeur de Khâgne et ami, Jean-Pierre Duso-Bauduin, qui m'a donné le goût de la littérature, transmis la persévérance dans l'effort, et qui a su m'encourager dans la voie sur laquelle je me suis engagée.

Enfin, toute ma reconnaissance va à mes parents, sans qui cette thèse n'aurait pu voir le jour.

À Ghislaine et Marc, qui m'ont apporté un soutien précieux dans les moments difficiles.

À mon frère, ma sœur pour sa gracieuse relecture, mes amis et collègues, en particulier Anne Cadin et Anne Pasi, qui m'ont encouragée et soutenue tout au long de ce projet.

À mon mari, qui partage ma vie depuis quinze ans, qui m'a donné le courage de mener à terme ce projet, et qui a su porter un œil attentif et critique sur mon travail. Son soutien est irremplaçable.

NOTE TECHNIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE

Dans l'ensemble de cette thèse, les références aux ouvrages de Simone de Beauvoir sont indiquées entre parenthèses, après chaque citation, selon les abréviations ci-dessous.

Pour les volumes de la collection « Folio » qui nous servent de références, nous indiquons leur date d'impression, la pagination étant différente selon les éditions. Certains ouvrages, en effet, ont été réimprimés depuis.

Dans les citations, sauf indication contraire de notre part, l'italique correspond toujours à ce que l'auteur du texte cité souligne lui-même.

LISTE DES SIGLES

Les titres des œuvres étudiées ont été abrégés comme suit :

I : L'Invitée (1943), Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2005

PC : Pyrrhus et Cinéas (1944), Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », impr. 1986

SA : Le Sang des autres (1945), Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2006

BI : Les Bouches inutiles (1945), Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2008

THM : Tous les hommes sont mortels (1946), Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2006

PMA : Pour une morale de l'ambiguïté (1947), Paris, Gallimard, coll. « Idées », impr. 1983

AJJ : L'Amérique au jour le jour 1947 (1948), avant-propos de Philippe Raynaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2007

ESN : L'Existentialisme et la sagesse des nations (1948), recueil d'articles initialement publiés dans Les Temps modernes : « L'existentialisme et la sagesse des nations », « Idéalisme moral et réalisme politique », « Littérature et métaphysique », « Œil pour œil », présentation par Michel Kail, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2008

DS I : Le Deuxième Sexe (1949), t. I, « Les faits et les mythes », Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », impr. 1995

DS II : Le Deuxième Sexe (1949), t. II, « L'expérience vécue », Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », impr. 2007

M : Les Mandarins (1954), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », impr. 1992

FBS : Faut-il brûler Sade ?, dans Privilèges par Simone de Beauvoir (1955), recueil d'articles contenant « Faut-il brûler Sade ? », « La Pensée de droite aujourd'hui », « Merleau-Ponty et le pseudo-sartrisme », Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1979

MJFR : Mémoires d'une jeune fille rangée (1958), Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2006

FA : La Force de l'âge (1960), Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2006

FC I : La Force des choses (1963), t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2006
FC II : La Force des choses (1963), t. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2004
BI : Les Belles Images (1966) Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2004
 Nouvelles de *La Femme rompue* (1967), Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2006 :
 AD : L'Âge de discrétion
 Mo : Monologue
 FR : La Femme rompue
TCF : Tout compte fait (1972), Paris, Gallimard, coll. « Folio », impr. 2006
QPS : Quand prime le spirituel (1979), repris sous le titre *Anne, ou quand prime le spirituel*,
 avant-propos de Danièle Sallenave, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006
CA : La Cérémonie des adieux suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre : août-septembre*
 1974 (1981), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998
LAS I : Lettres à Sartre, t. I (1930-1939), éd. Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard,
 coll. « Blanche », 1990
LAS II : Lettres à Sartre, t. II (1940-1963), éd. Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard,
 coll. « Blanche », 1990
JG : Journal de guerre. Septembre 1939-Janvier 1941, éd. Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris,
 Gallimard, coll. « Blanche », 1990
LNA : Lettres à Nelson Algren : un amour transatlantique (1947-1964), éd. et trad. Sylvie Le
 Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997
CJ : Cahiers de jeunesse, 1926-1930, éd. Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard,
 coll. « Blanche », 2008
MAM : Malentendu à Moscou (longue nouvelle rédigée en 1966-1967, elle a été écartée du
 recueil *La Femme rompue* et a été publiée pour la première fois en 1992, dans la revue
Roman 20-50), préface d'Éliane-Lecarme-Tabone, Paris, L'Herne, coll. « Carnets de
 L'Herne », 2013

INTRODUCTION

« Ma vie de rêve s'est abolie ; je ne marche plus dans un roman [...] »¹.

Preamble : Une histoire fictionnelle des intellectuels

Les romans de Simone de Beauvoir, de *L'Invitée* aux *Mandarins*, trouvent leur origine dans une démarche fondamentalement réflexive : la fiction parle de Simone de Beauvoir écrivain, de la génération d'intellectuels à laquelle elle appartenait, des fantasmes communs à tout un groupe d'écrivains et d'artistes qui gravitait autour de la figure de Sartre et de Beauvoir. Le cas de *L'Invitée*, qui marque le véritable début littéraire de Beauvoir, est éclairant. Roman de la « pré-histoire » de deux des principaux acteurs de la scène littéraire et politique française de l'après-guerre, il est aussi le roman du devenir historique, littéraire et artistique : il pose la question fondamentale de la place de l'intellectuel et de l'écrivain dans une société menacée par la guerre et projette dans la fiction Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, tous deux réinventés par le biais d'une représentation d'un auteur dramatique et d'une écrivaine en devenir. En tant que matrice de l'écriture et du projet existentialiste de l'écrivaine, *L'Invitée* offre manifestement à Beauvoir la possibilité de redessiner en toute liberté les contours d'une histoire des intellectuels à un moment charnière de son évolution.

Traiter la fiction de Simone de Beauvoir contribue donc à l'histoire générale d'une période que l'on connaît mal, sinon par le filtre légendaire et médiatique d'une morale dépravée, inspirée des coutumes nocturnes de Saint-Germain-des-Prés : l'existentialisme. Beauvoir relate cette période dans ses Mémoires. Mais l'acte de raconter, qui subit une autocensure dans l'autobiographie, s'en libère dans la fiction, laissant entrevoir, ici et là, des « éclats » autobiographiques qui informent la matière romanesque.

¹ *CJ*, p. 290.

Dans l'histoire littéraire du XX^e siècle en France, il n'y a sans doute pas d'écrivain plus biographique que Simone de Beauvoir², pas de romancière qui n'ait avec autant d'*audace* et d'*invention* puisé dans sa vie pour écrire des romans. Pourtant, malgré cette empreinte biographique constante, Simone de Beauvoir n'a jamais contesté l'appartenance de l'œuvre d'art à l'imaginaire. Elle a toujours revendiqué l'autonomie de ses romans au nom de la fiction.

Pas de pure littérature, donc. C'est dans la jointure entre les dimensions du biographique et du romanesque que se situerait l'œuvre. Concevoir les dimensions du réel et de l'imaginaire comme des domaines séparés est l'un des nombreux malentendus dont souffre la réception de l'œuvre de Simone de Beauvoir et que nous espérons lever au cours de cette étude. L'alternative n'a pas lieu d'être, puisque la conception du roman chez Simone de Beauvoir est étroitement liée à la question de l'existence : le roman *naît de* l'existence vécue. Mieux, l'existence même, passée au filtre de la vie imaginaire de l'écrivain, est susceptible de produire du romanesque.

On touche là une des difficultés majeures de la création littéraire chez Simone de Beauvoir : créer un univers fictif puissant et cohérent à partir de la contingence de l'existence, dans la matière brute qu'est la vie. De *L'Invitée* aux *Mandarins*, c'est ce même processus qui est à l'œuvre, avec une distance plus ou moins accusée et consciente par rapport à la réalité vécue.

Or, son désir d'écriture est englobé dans un projet plus vaste et ambitieux qui vise à saisir au cœur de soi une généralité, à élever le singulier au rang de l'universel. Son œuvre fictionnelle représente en effet une des tentatives les plus systématiques de la littérature d'après-guerre pour rendre compte du *vécu*, ce « sens vécu de l'être-dans-le-monde » dont parlait Sartre, sans pour autant l'englober dans un discours abstrait qui rendrait l'existence figée, inerte, réduite en formules. S'interdisant toute pensée systémique dans la littérature, Beauvoir invente une nouvelle écriture de la subjectivité. Tout se passe au niveau de la vie, de la vie vécue en tant qu'elle est spontanément *métaphysique*, c'est-à-dire portée par un ensemble de problèmes qui concerne l'individu dans sa totalité face au monde. On ne saurait donc parler de pure philosophie dans le roman.

Cette mixité du roman en fait un objet complexe qui bouscule les frontières entre les genres et les savoirs. De cette impureté naît précisément ce que Beauvoir désirait ardemment : rendre le « goût » ou la saveur de son existence, faire partager sa singularité concrète au plus grand nombre. Que le singulier rejoigne l'universel.

De nombreuses études ont été consacrées à l'écriture autobiographique de Beauvoir ou à son travail de mémorialiste³. Celles consacrées à l'écriture romanesque ou aux fictions restent rares, voire inexistantes. Si certaines s'attachent à rendre à Simone de Beauvoir un « visage » en se préoccupant davantage de l'œuvre que de la femme, « ou tout au moins de la femme

² Maurice Merleau-Ponty, dans *Sens et non-sens*, prétendait le contraire à propos de Sartre : « Pas d'écrivain moins biographique que Sartre [...] » (« Un auteur scandaleux », Paris, Nagel, 1966 ; rééd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la philosophie », 1996, p. 56).

³ Citons pour exemple la thèse de doctorat intitulée *Les autobiographies de Simone de Beauvoir. Témoignage capital d'un siècle* par Annabelle Golay, thèse soutenue à l'Université de Lyon-II en 2006.

sans oublier qu'elle fut écrivain⁴ », d'autres préfèrent réduire au silence la romancière, sous prétexte que l'essentiel de son œuvre se trouve ailleurs que dans les romans : essentiellement dans *Le Deuxième Sexe*, et dans une moindre mesure dans les *Mémoires*.

Cette réduction de l'œuvre de Simone de Beauvoir, qui permet d'en faire une icône du féminisme, fut alimentée par une tendance intellectuelle fréquente consistant à n'y voir que ce que l'on connaît déjà et à laisser échapper les occasions de se laisser surprendre. Il existe pourtant bien des hardiesses et des actes inattendus si l'on regarde d'un peu plus près l'œuvre et l'écriture romanesque. Ne trahit-on pas son projet d'écrivain en cherchant à pétrifier son œuvre ?

L'écrivain a tout de même la chance d'échapper à la pétrification dans les instants où il écrit. À chaque nouveau livre, je débute. Je doute, je me décourage, le travail des années passées est aboli, mes brouillons sont si informes qu'il me semble impossible de poursuivre l'entreprise : jusqu'au moment — insaisissable, là aussi il y a coupure — où il est devenu impossible de ne pas l'achever. Toute page, toute phrase exige une invention fraîche, une décision sans précédent. La création est aventure, elle est jeunesse et liberté. (*FC II*, 504)

Face à cette dévaluation d'une partie de l'œuvre de Simone de Beauvoir — et non des moindres —, nous avons choisi de dévoiler l'extraordinaire fécondité d'une œuvre romanesque encore méconnue ou mal connue et de prendre le contre-pied de la thèse de Francis Jeanson qui établissait en 1966 une hiérarchie entre les textes autobiographiques et les romans au profit des premiers :

D'autre part, il m'est apparu très vite que cette entreprise autobiographique constituait véritablement le centre de gravité de son œuvre ; que l'extraordinaire richesse de ces trois volumes (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge*, *La Force des choses*) recouvrait largement la totalité des thèmes que [Beauvoir] exprime par ailleurs ; qu'on pouvait bien rêver sur les romans ou méditer sur les essais de Simone de Beauvoir, mais qu'il y avait en fin de compte infiniment plus à comprendre dans tout ce qu'elle nous dit d'elle-même sur le mode direct⁵.

L'écriture romanesque, parce qu'elle emprunte le mode indirect d'une narration oblique, dans un travestissement constant de la réalité vécue, nous apprend davantage sur Beauvoir écrivain que ce qu'elle nous dit d'elle-même. Le roman, genre protéiforme, est certainement le lieu le plus apte à révéler les frustrations, les espoirs, les échecs et les contradictions d'une jeune intellectuelle en quête de statut, à l'image de toute une génération d'intellectuels née au début du ^eXX siècle.

⁴ Je cite Françoise Rétif, dans son ouvrage *Simone de Beauvoir. L'Autre en miroir*, L'Harmattan, 1998, p. 11. En introduction, elle fait ce constat alarmant : « Les écrivains sont souvent défigurés. De leur vivant et parfois même encore après leur mort. Simone de Beauvoir le fut plus qu'une autre. »

⁵ Francis Jeanson, *Beauvoir ou l'entreprise de vivre suivi de deux entretiens avec Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 10.

Difficultés et méthodologie d'une recherche

Cette étude privilégie certains angles méthodologiques qu'il nous faut présenter en justifiant ces choix. L'approche de l'œuvre, soucieuse du texte et du contexte, se veut pluridimensionnelle, au carrefour de plusieurs disciplines : la littérature, l'histoire, la philosophie et la sociologie. La multiplicité des influences, littéraires comme non littéraires, dont l'œuvre est porteuse, éclaire les tensions et les oppositions qui lui ont permis de se développer et de s'épanouir.

1. La discontinuité de l'œuvre romanesque

Inscrite dans l'histoire d'un demi-siècle, l'œuvre romanesque de Simone de Beauvoir pose la question de son unité et de sa cohérence : revendiquant pour ses débuts la « morale existentialiste », l'œuvre ne s'inscrit pourtant dans aucun mouvement littéraire ni aucun système de pensée. L'étiquette « existentialiste » n'a-t-elle pas été collée sur l'œuvre de Beauvoir et de Sartre ? Beauvoir refuse assurément tout type de classification et revendique une singularité qui laisse son œuvre dans une certaine *solitude* théorique — du moins s'est-elle construite fictivement sur une absence d'affiliation. De même, l'écrivaine se fait relativement discrète sur ses moyens d'écriture et ses techniques. Ce « silence de la méthode⁶ » ne doit pas nous empêcher de chercher les multiples liens qui relient cette œuvre à d'autres œuvres et de la faire revivre dans un courant ou un mouvement qui en éclairerait les enjeux.

Si *Les Mandarins*, en 1954, éteignent les derniers feux de l'existentialisme, Beauvoir ne s'arrête pas là. La fin des années soixante voit la publication des *Belles Images* et de *La Femme rompue* après une coupure romanesque de dix ans. Cette désaffection de la fiction marque aussi le *moment* autobiographique de la carrière littéraire de Beauvoir. Que faire alors des dernières fictions, voilées par le massif autobiographique et qui tendent vers un certain dépouillement formel et une écriture de plus en plus monologuée, aux antipodes de ses premiers romans ? Beauvoir a répondu en partie à ces questions. Dans le discours sur son œuvre, essentiellement dans ses Mémoires, elle offre des occasions de comprendre sa *volonté* de roman et les changements qu'elle lui a fait subir au cours de son évolution.

Se réclamant des articles parus dans la presse à l'occasion de sa publication, les tentatives de périodisation de son œuvre font le plus souvent intervenir une rupture capitale en 1966 avec *Les Belles Images*. Certes. Mais quoi de commun entre le huis-clos existentialiste de *L'Invitée* en 1943, dont l'intrigue est resserrée entre ses personnages et la temporalité circonscrite, et un roman foisonnant construit autour d'une trame narrative forte, ouvert sur des horizons géographique et historique sans limites, et dont on peine à trouver un point d'ancrage dans l'histoire du roman au XX^e siècle — nous voulons parler de *Tous les hommes sont mortels* ?

⁶ Je reprends une expression contenue dans le titre d'un projet de thèse de doctorat : « Herméneutique de la Fiktion. Le silence de la méthode chez Beauvoir », sous la direction de Julia Kristeva (Université Paris 7).

La discontinuité chronologique et esthétique de l'œuvre de Beauvoir renvoie aux moments d'incertitude, de trouble intellectuel, de crises multiples que l'écrivaine a traversées dans sa vie. Il nous paraît donc indispensable de rétablir avec précision l'évolution de sa conception du roman depuis ses premières tentatives d'expression dans les années vingt et trente, jusqu'au dernier recueil de nouvelles *La Femme rompue*, en passant par le point culminant de l'œuvre, *Les Mandarins*, salué par le Prix Goncourt en 1954. Étudier l'ensemble de l'œuvre romanesque de Beauvoir impose d'adopter une perspective diachronique⁷, qui, seule, permet d'en saisir les transitions et les mutations décisives.

Cette étude s'attache particulièrement à trois phases marquantes de son histoire d'écrivain : les premières formulations de son projet littéraire pendant les années de formation universitaire, qui courent jusqu'à l'obtention de l'agrégation en 1929 et d'un premier poste de professeur à Marseille en 1932 ; la période « pré-existentialiste » (1936-1943), marquée par l'écriture du premier roman publié de Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, suivie du « moment » existentialiste proprement dit (1945-1952), riche de choix déterminants et de conversions personnelles ; enfin, la période « post-existentialiste » — des *Mandarins* aux années soixante —, où s'élabore une nouvelle écriture et se dessinent de nouveaux objets du roman. Pour chacune de ces périodes, nous avons privilégié l'étude de certains écrits et romans : *Les Cahiers de jeunesse* et *Quand prime le spirituel* (pour la première), *L'Invitée*, *Le Journal de guerre*, *Le Sang des autres* et *Tous les hommes sont mortels* (pour la seconde), enfin, *Les Mandarins*, *Les Belles Images* et *La Femme rompue* (pour la dernière).

Pour écrire ou réécrire l'histoire de la fiction chez Simone de Beauvoir, nous avons maintenu cette structure à trois temps. La traversée des *Cahiers de jeunesse*, dans le cadre de la construction morale et intellectuelle de Simone de Beauvoir, permettra de saisir le lien noué très tôt entre la vie et le roman, l'existence et la fiction. Cette première étape dans la construction de l'écrivaine est à la fois *centrifuge*, parce qu'elle génère un processus d'exposition de soi au contact du monde et d'autrui — mouvement qu'elle intégrera par la suite à la fiction sous une forme problématique —, et *centripète* : elle fait la part belle à l'invention de soi, dans une logique de « reprise » en main de sa propre histoire, et à la fortification de l'imaginaire beauvoirien.

Les conditions de son entrée en littérature au début des années quarante seront ensuite analysées à partir du choix décisif opéré par Beauvoir, passant du professorat au statut d'écrivain en transgressant les cadres traditionnels imposés par son milieu. Cette posture critique, reflétée dans ses premières œuvres, est à l'origine de l'engagement de l'écrivaine.

Une théorisation du roman existentialiste beauvoirien donnera lieu à une étude approfondie des romans de l'après-guerre, qui proposent, chacun, de reconfigurer l'Histoire à travers la fiction et d'articuler le singulier à l'universel. Si la problématique de l'engagement se déporte sur la question du langage dans les années soixante, le roman post-existentialiste, à l'ère du contre-engagement, gardera les traces de cette mue profonde de l'écrivaine.

Nous consacrerons une dernière partie à l'articulation entre le projet existentialiste de l'écrivaine et la forme du roman, en entrevoyant une poétique du roman métaphysique. La

⁷ Nous adoptons cette perspective pour les trois premières parties de la thèse. La quatrième, destinée à saisir une poétique du roman, adopte une perspective synchronique.

question du style fera l'objet d'un traitement particulier. Nous tenterons de replacer Beauvoir au cœur des débats littéraires sur les bouleversements du roman français et dans la perspective d'une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon⁸.

2. Le piège de l'interprétation dans les Mémoires

L'exploration des Mémoires présente une difficulté qui est apparue au cours de nos recherches : le risque de myopie, qui consiste à se laisser gagner, petit à petit, par l'interprétation que Beauvoir donne elle-même de ses romans et à ne plus prendre la distance critique nécessaire par rapport à la dimension infinie des énoncés qui *parlent* des romans et y reviennent d'un volume à l'autre, en privilégiant tel ou tel aspect de son projet d'écriture. L'autocritique, en effet, est permanente, que ce soit dans *La Force de l'âge*, *La Force des choses* ou *Tout compte fait*. Beauvoir expose fréquemment les résumés et les thèmes de ses romans et la manière dont elle a soigneusement construit ses personnages. Les analyses témoignent généralement d'une insuffisance théorique qui s'explique en partie par le désir de la mémorialiste de justifier les échecs ou les succès de ses romans, sans rendre compte d'une *esthétique*. On y trouve bien quelques notions ou « procédés » techniques comme l'universel singulier, l'art du contrepoint ou l'alternance des points de vue, mais ils sont peu nombreux par rapport au discours métaphysique ou idéologique sur le roman — prédominant.

Le discours personnel sur son œuvre encourt le risque d'être biaisé : l'autojustification est fréquente, de même que l'autodépréciation. Malgré le prix Goncourt décerné aux *Mandarins*, l'autocritique est permanente : les récits de fiction n'échappent pas à la relecture parfois impitoyable de Beauvoir qui en analyse les failles. Elle explique même, en 1966, son revirement autobiographique par les insuffisances du roman — une constante de son insatisfaction littéraire.

Si les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sont bien le récit d'une vocation, celle de l'écrivain, *La Force de l'âge* et *La Force des choses* sont le récit d'un processus d' « institution de soi »⁹, moins en tant que romancière que figure indissociable de celle de Sartre, « figure de l'intellectuel engagé, représenté de manière édifiante par le couple “Sartre-Beauvoir” »¹⁰. La dissymétrie est d'autant plus nette que Sartre dispose du capital créatif et intellectuel qui semble faire défaut à Beauvoir. En 1972, dans sa conclusion de *Tout compte fait*, Beauvoir affirmait encore :

Je n'ai pas été une virtuose de l'écriture. Je n'ai pas, comme Virginia Woolf, Proust, Joyce, ressuscité le chatolement des sensations et capté dans les mots le monde extérieur. Mais tel n'était pas mon dessein. (TCF, 634)

⁸ Je reprends le titre de l'excellent ouvrage intitulé *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, sous la dir. de Gilles Philippe et Julien Piat, Fayard, 2009.

⁹ J'emprunte l'expression à Jean-Louis Jeannelle, dans son article « Les Mémoires comme “institution de soi” », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 73-83.

¹⁰ *Ibid*, p. 83.

Est-ce coquetterie ou modestie d'auteur ? Volonté de s'excuser auprès de son lecteur de n'avoir pas su égaler les plus grands écrivains ? Beauvoir a dans tous les cas contribué à diffuser l'image vacillante d'un écrivain imparfait ou inabouti. Cependant, l'importance qu'elle accorde à Sartre dans son projet autobiographique comme « accréditeur et initiateur de son projet intellectuel et artistique¹¹ » lui permet de conquérir des titres de légitimité : l'atout sartrien joue indéniablement en sa faveur. Les stratégies discursives mises en place par Beauvoir pour asseoir son autorité et légitimer sa position font donc écran à une interprétation limpide des Mémoires et à une lecture critique qui suivrait de près le discours que porte Beauvoir sur son œuvre.

3. Sartre ou l'effet de miroir : mettre fin à la polémique

Jean-Paul Sartre est-il un obstacle ou au contraire le viatique le plus sûr pour comprendre l'œuvre de Simone de Beauvoir ? La question mérite d'être posée. On ne saurait parler d'elle sans voir apparaître au détour d'une phrase son nom à lui. L'inverse est moins vrai, si l'on embrasse l'ensemble des études critiques sur Sartre qui considèrent, pour la plupart, qu'il « a exercé sur tout l'espace intellectuel une domination sans partage, que personne n'a égalée depuis lors¹² ». Il n'aurait donc jamais cessé d'être l'égal de lui-même. Inégalable, donc, et presque « in-influençable ».

Le risque, inévitablement, était de restituer un « sous-Sartre » ou un Sartre au féminin, tout en manquant la spécificité de Simone de Beauvoir. Il n'est parfois pas facile de distinguer deux écritures si proches dans leurs motivations théoriques et leurs aboutissements — leurs projets existentiels sont pourtant bien dissemblables. Les associations spontanées tournent parfois au réflexe conditionné. Beauvoir elle-même se fait le témoin de cette identification *malgré eux* comme en ce début d'automne 1945, lorsqu'elle se voit projetée, en même temps que Sartre, dans la lumière publique : « Mon bagage était léger, mais on associa mon nom à celui de Sartre que brutalement la célébrité saisit » (*FC I*, 63). Tout concourt en réalité à associer leurs deux noms dans une entreprise d'écriture commune sur laquelle on a voulu imposer une hiérarchie simplificatrice que la relation de maître à disciple illustre à merveille : c'est encore l'un des points sensibles de la critique actuelle, malgré la portée des initiatives outre-atlantiques qui ont cherché, au cours des années 1990, à rendre à Beauvoir son indépendance intellectuelle et philosophique¹³ — la seconde étant plus aisée à discerner que la première. Margaret A. Simons est l'une de celles-là :

¹¹ Adélaïde Mokry, « L'atout sartrien des mémoires : stratégies du jeu beauvoirien », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 108. De même, « [l]a mise en scène de l'écriture, du travail nécessaire à l'élaboration d'une œuvre et de sa formation universitaire et intellectuelle semble aussi intervenir chez Beauvoir comme argument pour justifier sa place dans le champ littéraire » (*Ibid.*, p. 112).

¹² Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »*, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 7.

¹³ C'est le cas, par exemple, de l'article de Margaret A. Simons intitulé « L'indépendance de la pensée philosophique de Simone de Beauvoir », dans *Les Temps Modernes*, n° 619, juin-juillet 2002, p. 43-51.

[S]on œuvre a été significativement dévalorisée comme la simple application de la philosophie de Jean-Paul Sartre, développée dans *L'Être et le Néant* (1943). Des chercheurs, comme Eva Lundgren-Gothlin (1996), Sonia Kruks (1990), Debra Bergoffen (1997), Karen Vitges (1996), Kate et Edward Fullbrook (1994), et moi-même (1981, 1999), ont néanmoins défié cette censure sexiste¹⁴.

On voit nettement ici comment la lecture et la critique féministe sont venues se greffer sur le réexamen de la philosophie de Beauvoir, aboutissant parfois à des interprétations très controversées.

Du point de vue d'une certaine part de la critique qui projette la figure de Beauvoir *sans* Sartre, on risque autant, me semble-t-il, à différencier Sartre et Beauvoir qu'à les rapprocher : dans les deux cas, on nous reprochera d'avoir lu Beauvoir à la lumière de Sartre. C'est pourtant en évaluant avec justesse la mesure de leurs influences réciproques, la portée de l'empiétement de l'un *et* de l'une sur l'autre, que l'on saisira le mieux la singularité d'un projet d'écriture enraciné dans l'existence¹⁵.

Christine Daigle, en 2012, revient sur l'ombre portée par le « pape de l'existentialisme » sur les écrits philosophiques de Simone de Beauvoir :

La relation tant intellectuelle que personnelle entre Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir a eu pour effet de dissimuler ce que les contributions philosophiques de celles-ci avaient d'original. [...] Ses œuvres éthiques — telles *Pyrrhus et Cinéas* et *Pour une morale de l'ambiguïté* — n'étaient comprises que comme des solutions aux impasses morales auxquelles Sartre aboutissait¹⁶.

En réalité, la question de l'influence de Beauvoir sur Sartre ou de Sartre sur Beauvoir est bien plus complexe qu'on a bien voulu le croire. Si Annie Cohen-Solal reprend à Beauvoir la formule très juste d'« élaboration assistée » pour évoquer les relations intellectuelles du jeune Sartre avec Raymond Aron, c'est pour rappeler l'importance d'une structure constante de ses relations à autrui qu'elle définit comme « la dépendance d'un autre qui lui servait d'interprète dans son projet de connaissance totale ». Beauvoir — cela ne fait plus aucun doute aujourd'hui, y compris parmi les spécialistes de Sartre¹⁷ — lui servait manifestement d'interprète et de critique pour la construction de sa pensée et l'aidait à mieux communiquer sa vision du monde. La redécouverte des textes des conférences que Sartre prononça sur le roman dans la salle de la Lyre havraise entre 1931 et 1936 ont permis de dévoiler un autre aspect de la dépendance de Sartre à son égard :

¹⁴ Margaret A. Simons, *ibid.*, p. 43-44.

¹⁵ Nous assumons donc pleinement l'emploi d'une terminologie sartrienne dans l'analyse des œuvres de Beauvoir.

¹⁶ Christine Daigle, « Redécouvrir Beauvoir et ses influences », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 305.

¹⁷ Nous nous gardons d'opposer les « sartriens » aux « beauvoiriens » comme il est parfois encore aujourd'hui d'usage pour des raisons évidentes de cohérence avec notre projet de *réconciliation* entre les deux écrivains, qui consiste à mettre en évidence le « pas de deux » de Sartre et Beauvoir.

De fait, Simone de Beauvoir semble avoir joué un rôle beaucoup plus important qu'elle ne le décrivait¹⁸. On savait qu'elle avait été alors l'un des plus indispensables soutiens de Sartre comme éditrice exigeante et zélée. Mais la découverte, au milieu des feuillets de la main de Sartre, de sa longue écriture penchée témoigne d'une autre fonction qu'elle occupa auprès du conférencier, celle de traductrice de l'anglais qui, patiemment, aida Sartre à accéder à des ouvrages entiers de Woolf et de Dos Passos, dans un rôle dont elle ne parla jamais publiquement¹⁹.

La jeune femme a elle-même beaucoup appris à ses côtés, comme elle a beaucoup appris au contact de ses proches — figures littéraires ou personnes « en chair et en os » pour reprendre ses propres termes. La singularité passe par la *différenciation* — et Beauvoir le savait mieux que quiconque —, elle passe par la concurrence intellectuelle, non pas aliénante, mais productive, stimulante, bref, par le fait de *se mesurer* à autrui. La structure duelle est au cœur de son mode de fonctionnement intellectuel depuis sa jeunesse : pour penser, il lui faut d'abord penser *contre* ou *avec* l'autre. Avec Bergson, Husserl, Kant ou Nietzsche, ou contre Hegel. Dès lors, chaque rencontre intellectuelle, qu'elle soit marquée par une alliance ou un conflit, correspond à une phase de son autocréation.

La médiation de Sartre n'apparaît pas toujours dans ce réseau d'influences intellectuelles multiples. Les sources d'inspiration de Beauvoir, aujourd'hui reconnues, sont très diverses : au-delà de Sartre, il faut citer Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Bergson mais aussi Hegel, Heidegger ou encore Husserl, trois auteurs que Beauvoir a étudiés pour elle-même et de manière indépendante²⁰.

À ce large réseau philosophique il faudrait ajouter un cercle tout aussi vaste d'amitiés intellectuelles ou littéraires. Une lecture attentive des Mémoires, croisée avec celle des correspondances, permet de comprendre à quel point Beauvoir est continuellement en dialogue avec ses contemporains, souvent élus au rang d'entraîneurs intellectuels — que l'on songe à Leiris, à Camus ou à Sarraute.

Ne voyons donc pas dans cette tendance à la *comparaison*, à l'évaluation d'une pensée au contact d'une autre, une manie de chercheur, mais plutôt l'une des structures de sa pensée et l'un des leviers par lesquels elle a pu exercer avec puissance sa liberté d'intellectuelle.

¹⁸ Notamment dans ses Mémoires.

¹⁹ Annie Cohen-Solal, « Sartre avant Sartre : le jeune homme et le roman », *Études sartriennes*, sous la direction d'A. Cohen-Solal et Gilles Philippe, N° 16, 2012, p. 16.

²⁰ Sur les influences philosophiques de Beauvoir, voir Christine Daigle, « Redécouvrir Beauvoir et ses influences », *Beauvoir*, L'Herne, Paris, 2012, p. 305-309.

Enjeux et perspectives

1. Simone de Beauvoir redécouverte : bilan de la critique

« Il y a désormais une histoire de la pensée beauvoirienne²¹. » Le constat formulé par Michel Kail il y a une dizaine d'années en dit long sur la chape de silence qui a entouré l'œuvre de Simone de Beauvoir jusqu'à une date récente.

L'histoire de la réception de sa pensée et de son œuvre mériterait sans doute un chapitre entier tant son destin critique est fait de contrastes, de zones d'ombre et de lumière — des disproportions que la géographie vient redoubler en dévoilant une antinomie entre les pays anglo-saxons et l'université française.

Partons d'abord d'un constat : jamais une écrivaine française n'a été autant surexposée dans la presse journalistique. Son histoire médiatique débute véritablement à la Libération, lors de ce que la mémorialiste nommera « l'offensive existentialiste ». La publication de *L'Invitée*, en 1943, lui avait permis de faire son entrée dans la sphère publique et lui avait valu la reconnaissance littéraire de ses pairs. Mais un vent d'hostilité commençait à poindre contre cette affranchie des codes moraux et sociaux ; il allait connaître des sommets avec la publication du *Deuxième Sexe* en 1949, lorsque se déversa sur elle ce qu'elle appellera « la chiennerie française ». La prépublication, en mai 1949, d'un texte intitulé « L'initiation sexuelle de la femme » dans *Les Temps modernes* est un coup de tonnerre dans la presse, qui laissera des traces indélébiles dans la réception critique des œuvres ultérieures.

Ce préambule pose une question fondamentale sur la production et la réception postérieure à 1949 : du point de vue de l'auteur, comment continuer à écrire et publier après *Le Deuxième Sexe*, et du point de vue de l'exégèse, comment formuler un jugement critique sur les écrits d'après 1949, en suspendant des réactions aussi contradictoires que l'admiration ou la haine pour l'essai philosophique ?

Pour mesurer la position de Simone de Beauvoir dans le paysage intellectuel français, il faut donner un aperçu de la réception critique à sa mort, en avril 1986, très fortement marquée par les choix politiques que l'intellectuelle avait pu faire dans sa vie. Ingrid Galster a entrepris d'interroger la réception posthume de Beauvoir dans la presse parisienne au printemps 1986. Beauvoir y tient quatre rôles essentiels : « la pionnière du féminisme, la compagne de Sartre, l'intellectuelle de gauche et l'écrivain²² ». Chacune de ces positions, entrant parfois en contradiction²³, connaît son lot d'exactitudes, de vérités, et sa contrepartie imaginaire, fantasmée, exagérée, manipulée, dont on peine encore aujourd'hui à sortir. Sa dernière figure — celle de l'écrivain — a ceci de particulier qu'à l'inverse des trois autres, grossies par le

²¹ Voir la « Présentation » de Michel Kail, à l'ouverture des *Temps Modernes* (*Présences de Simone de Beauvoir*), n° 619, juin-juillet 2002, p. 6. Il met à l'honneur l'ampleur d'une pensée « qui ne s'est pas contentée d'investir le champ philosophique mais l'ensemble des champs de l'activité sociale [...] ».

²² Ingrid Galster, *Beauvoir dans tous ses états*, Éditions Tallandier, 2007, p. 233. Cet ouvrage regroupe une série d'articles qui tendent à éclairer l'itinéraire de Beauvoir dans le siècle.

²³ Comment cette féministe convaincue peut-elle avoir été si dévouée à Sartre pendant cinquante années ? C'est une des interrogations les plus courantes que nous avons pu relever dans la presse depuis les années cinquante.

regard critique, elle apparaît comme le point aveugle, malheureusement durable, de l'ensemble de la construction médiatique de Beauvoir.

On ne s'étonnera pas de l'accueil réservé au « Castor » dans la presse de gauche, mettant l'accent sur sa contribution à la libération des femmes grâce à la publication du *Deuxième Sexe*. La presse de droite, elle, s'allie à certains milieux catholiques pour ne retenir de Beauvoir que sa relation à Sartre. Or, il faut noter que l'image du couple mythique que formait Sartre et Beauvoir commençait déjà à se déliter dans l'opinion commune, après la sortie de deux livres publiés après la mort de Sartre : *La Cérémonie des adieux*, en 1981, scandaleux pour certains par la description jugée crue que Beauvoir avait faite de la défaillance physique de Sartre, et les *Lettres au Castor* dont la publication, en 1983, avait ébranlé l'image du couple. Quant à son œuvre, les nécrologies ne retiendront que ses Mémoires. On apprécie peu la fiction, et on la considère comme une vulgarisation de l'existentialisme et des thèses soutenues par Sartre.

L'écriture polymorphe de Simone de Beauvoir a parfois conduit à la publication concomitante des romans et des essais, entraînant des analyses simplifiées dans l'histoire de leur réception. *L'Invitée*, *Le Sang des autres* et *Pyrrhus et Cinéas* sont publiés dans l'intervalle de quelques mois. Les deux romans et l'essai procèdent, pour la critique, du même fonds d'obsessions et tendent à des dénouements analogues. Georges Blin écrit par exemple en 1945 : « Il n'est pas jusqu'à l'adoption d'un vocabulaire commun (celui de l'existentialisme usuel) qui ne les rende étroitement solidaires²⁴ ». De là à nouer un lien de réciprocité entre le roman et l'essai, il n'y a qu'un pas, que d'autres critiques ont également franchi. Les « collections d'exemples » de l'essai « peuvent passer pour points de départ d'autant de romans à écrire », tandis que les romans affichent un caractère visiblement démonstratif : « [L]es commentaires de l'auteur ou les propos volontiers théoriques des personnages renvoient à l'essai par un mouvement de justification implicite²⁵ ». Les personnages parleraient visiblement trop le langage technique de leur auteure.

Lorsqu'ils ne reflètent pas les essais, les romans paraissent calqués sur des idées essentiellement conçues par Sartre. Sartre n'était-il pas, selon les dires de Beauvoir, le philosophe et le créateur ? À Ingrid Galster de conclure :

Que conclure ? Les notices nécrologiques sont le lieu où se cristallisent les différentes idéologies qui s'opposent en France au milieu des années quatre-vingt. Chaque groupe détient sa propre image de Simone de Beauvoir et s'en sert pour appuyer sa position. Pour une gauche encore vivante, elle garantit que le progrès continuera ; pour une gauche repentie, elle incarne les erreurs qu'on pense avoir commises ; pour la droite, qui a retrouvé une légitimité aussi parmi les intellectuels, elle marque la fin d'une idéologie qui ne pouvait aboutir qu'au Goulag²⁶.

Avec la mort de Simone de Beauvoir, beaucoup s'accordent à dire que c'est « la fin d'une époque ». Fin d'un mythe, fin d'une idéologie, et pourtant tout restait encore à faire pour la compréhension de son œuvre.

²⁴ Voir l'article de Georges Blin dans la revue *Fontaine*, « Simone de Beauvoir et le problème de l'action », n°45, octobre 1945, p. 716-730.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ingrid Galster, *Beauvoir dans tous ses états*, op. cit., p. 243.

En 1988, Björn Larsson, dans son étude sur la réception des *Mandarins*²⁷, a répertorié quarante-trois thèses de doctorat entièrement consacrées à Simone de Beauvoir, qui, pour la plupart, ont été soutenues aux Etats-Unis. Aucune thèse n'avait encore été présentée en France. Cette indifférence manifeste pour l'œuvre de Simone de Beauvoir n'était pas compensée par les recherches anglo-saxonnes, qui portèrent leur intérêt davantage sur sa biographie que sur ses écrits, et sur la question du genre (« *gender* ») en optant pour une lecture étroitement féministe. Seules quelques monographies osent interroger l'œuvre romanesque, comme *The Novels of Simone de Beauvoir* (1990) d'Élizabeth Fallaize, et tentent de délimiter sa pensée philosophique. L'ouvrage d'Eva Gothlin, *Sexe et existence. La philosophie de Simone de Beauvoir*²⁸, qui date pour sa langue originale de 1991, est un événement éditorial majeur : traduit en français en 2001, il est le premier ouvrage consacré à l'exposé de la philosophie de Simone de Beauvoir, répondant ainsi au vœu de Michèle Le Dœuff, qui prônait en France l'indépendance de la pensée philosophique par rapport à celle de Sartre²⁹. Dans le sillage d'Eva Gothlin, Michel Kail publie *Simone de Beauvoir philosophe* en 2006.

La réévaluation critique du *Deuxième Sexe*, et par là, la réhabilitation d'une pensée sous-estimée, est un premier seuil franchi — tardivement en France — dans la ressaisie de la production de Simone de Beauvoir. Mais passer de la philosophe à l'écrivaine ne va pas encore de soi. Simone de Beauvoir reste encore avant tout « l'auteure du *Deuxième Sexe* ».

Les années 2000 sont fécondes en publications. Les biographies popularisées, qui prennent souvent la forme d'un roman historique³⁰, fleurissent, comme sous la plume de Bernadette Costa-Prades (2006)³¹, Marianne Stjepanovic-Pauly (2007)³² ou Guillaume Moricourt (2008)³³, tandis que des études plus sérieuses voient le jour : celles d'Huguette Bouchardeau (2007)³⁴, de Jean-Luc Moreau (2008)³⁵, de Jacques Deguy et Sylvie Le Bon de Beauvoir (2008)³⁶, et surtout de Danièle Sallenave (toujours de 2008)³⁷, qui nous servira de référence au cours de notre étude.

La célébration du centenaire de la naissance de Simone de Beauvoir le 9 janvier 2008 accélère encore le rythme des publications et apporte un nouveau souffle à sa réception. La « redécouverte » de Simone de Beauvoir lors du colloque international de 2008 à Paris prend les allures d'une *découverte*. Dans le même temps, les études germaniques publient, à la suite

²⁷ Björn Larsson, *La Réception des «Mandarins». Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Études romanes de Lund 41, 1988.

²⁸ *Sexe et existence. La philosophie de Simone de Beauvoir*, traduction de Michel Kail et Marie Ploux, préface de M. Kail, Paris, Michalon, 2001.

²⁹ Dans *L'Étude et le rouet*, Paris, Seuil, 1989.

³⁰ Ce type de biographies destinées à un large public court toujours le risque de tomber dans l'hagiographie.

³¹ *Simone de Beauvoir*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2006.

³² *Simone de Beauvoir. Une femme engagée*, Éditions du Jasmin, 2007.

³³ *Simone de Beauvoir. Une femme méconnue...*, Dorval Éditions, 2008.

³⁴ *Simone de Beauvoir*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2007.

³⁵ *Simone de Beauvoir. Le goût d'une vie*, Écriture, 2008.

³⁶ *Simone de Beauvoir. Écrire la liberté*, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2008.

³⁷ *Castor de guerre*, Gallimard, 2008.

du colloque de Tübingen, *Simone de Beauvoir cent après sa naissance*, qui rassemble des « contributions interdisciplinaires de cinq continents »³⁸. On distingue désormais les différentes facettes d'une œuvre multiple, plurielle, en mettant sur un pied d'égalité la philosophe, la militante, la mémorialiste et la romancière. En 2008, Françoise Rétif se félicitait « d'un certain progrès par rapport à la situation qui régnait il y a dix ans, à la veille du cinquantième anniversaire de la parution du *Deuxième Sexe*, œuvre essentielle, fondatrice, mais à laquelle il faut cesser de réduire Simone de Beauvoir »³⁹.

Si ces années-là marquent un cap dans l'histoire de la réception de Simone de Beauvoir, les monographies consacrées à son œuvre romanesque demeurent, là encore, rares⁴⁰. On commence seulement à lire et à étudier l'œuvre littéraire de Simone de Beauvoir avec la même attention portée à son œuvre philosophique⁴¹. Citons la revue *Roman 20/50* qui tend à réhabiliter la romancière en 1992, en procédant à un réexamen attentif et convaincant de *L'Invitée* et des *Mandarins*⁴². Mais force est de constater que les romans de Simone de Beauvoir n'ont toujours pas trouvé la place qui leur revient dans l'histoire — ou les histoires — de la fiction en France au XX^e siècle.

Si la France progresse, elle accuse toujours un léger retard par rapport aux pays anglo-saxons. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone y perçoivent un « malentendu » :

Les critiques français, de leur côté — et c'est le second malentendu⁴³ — voient surtout en Simone de Beauvoir une mémorialiste et une romancière, mais ils n'en ont que tardivement renouvelé la lecture, faute d'avoir compris, comme leur [sic] confrères anglo-saxons, qu'il importe de remettre en question les cadres éthiques et théoriques dans lesquels nous est parvenue son œuvre⁴⁴.

En 2012, les Cahiers de l'Herne consacrés à Simone de Beauvoir entendent bien « poursuivre la confrontation et l'enrichissement réciproques des différentes lectures faites de Beauvoir », c'est-à-dire « ressaisir la production de Beauvoir dans sa globalité ». Notre étude se place résolument dans cette perspective.

³⁸ Sous la direction de Thomas Stauder.

³⁹ Françoise Rétif, « L'œuvre plurielle. Un jeu de miroirs complexe », *Les Temps Modernes*, janvier-mars 2008, n^{os} 647-648, p. 335.

⁴⁰ Seule la thèse de Yasue Ikazaki intitulée *Les procédés narratifs et le problème de la vision dans les œuvres romanesques de Simone de Beauvoir* sous la direction de Jacques Deguy et soutenue le 19 décembre 2003 aborde des problématiques spécifiquement littéraires en abordant l'étude narratologique des œuvres romanesques, des Mémoires, des essais et des récits de voyage de Beauvoir.

⁴¹ *Les Mandarins* sont sans doute l'œuvre la moins négligée, mais elle a souffert d'une lecture parfois trop biographique, se focalisant notamment sur le rapport à Camus.

⁴² La revue publie également *Malentendu à Moscou*, nouvelle inédite alors, et publiée en 2012.

⁴³ Le premier tient aux objets d'étude sélectionnés par les recherches anglo-saxonnes, qui ne faisaient pas « assez la part belle à Beauvoir écrivain et instaurait entre la pensée de Sartre et la sienne une rivalité impossible à conclure ». (Voir « Simone de Beauvoir à l'œuvre », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 11).

⁴⁴ *Ibid.*

2. Croiser les écrits de Simone de Beauvoir : une lecture transversale

Beauvoir a souffert d'un cloisonnement néfaste dans la compréhension de sa pensée et de son œuvre. Comme pour Sartre, « les frontières instituées entre les disciplines ont produit, en se reproduisant dans la distribution des objets, des histoires parallèles qui ne se rencontrent jamais [...] »⁴⁵ : histoire de la philosophie, histoire littéraire, histoire de la politique des intellectuels, etc. C'est pourtant l'interdépendance entre les différentes positions occupées par Simone de Beauvoir dans chacune de ces histoires qui donne une cohérence et une continuité à son œuvre⁴⁶.

Attentive à tous les champs de la pensée, Beauvoir est une femme marquée par les débats de son temps. Il était donc nécessaire d'effectuer un travail en partie historique, avec le souci de recentrer le mieux possible l'œuvre de l'écrivaine à partir de son propre environnement culturel : la production narrative n'est-elle pas toujours, dans sa forme même, un révélateur de la culture au sein de laquelle elle surgit⁴⁷ ? Nous avons tenu à reconstruire l'archéologie d'une pensée à travers les médiations multiples qu'elle se donne, quelle que soit la forme qu'elles prennent.

Plutôt que de privilégier la lecture des romans de Simone de Beauvoir en excluant de l'analyse ses autres écrits, nous avons choisi de tenir compte de l'ensemble de son œuvre (fictions, essais, Mémoires) et de ses écrits personnels (journaux intimes et correspondances) en incorporant à notre corpus les écrits publiés après la mort de Simone de Beauvoir en 1986 : le *Journal de guerre* et les *Lettres à Sartre* en 1990 ou encore les *Lettres à Nelson Algren* en 1997, que l'on doit au travail éditorial de Sylvie Le Bon de Beauvoir et qui apportent un éclairage nouveau sur la vie et la pensée de Simone de Beauvoir. Notre travail, qui consiste à saisir l'écrivain en devenir, exigeait de relier les inédits à l'œuvre éditée, en portant une attention toute particulière aux écrits intimes : *Journal de Guerre* et *Cahiers de jeunesse*. Cette « forme libre et rompue » qu'est l'écriture diariste « n'asservit pas aux idées antérieures » comme l'écrit Sartre dans une lettre à Beauvoir⁴⁸ : elle s'ajuste constamment aux avancées, aux détours et aux replis de la pensée, sans viser forcément une synthèse de l'hétérogène. C'est de l'existence pure écrite au gré de la plume.

La publication en 2008 des *Cahiers de jeunesse* apparaît comme un événement éditorial majeur pour la connaissance de la formation intellectuelle de Simone de Beauvoir. En nous faisant passer de l'autre côté du miroir, cet ouvrage foisonnant de presque neuf cent pages nous plonge dans le monde intérieur de Simone de Beauvoir, dévoilant sans concession une philosophe et une écrivaine *toujours au travail*. La masse de réflexions personnelles, de notes de lecture, de projets de romans, laissent entrevoir la force d'une pensée, le travail acharné

⁴⁵ Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »*, op. cit., p. 12.

⁴⁶ Le colloque annuel de la *Simone de Beauvoir Society*, qui rassemble des chercheurs du monde entier et dont les *Simone de Beauvoir Studies* publient certaines des contributions, offre un bon exemple de ces initiatives individuelles qui tentent de décroiser les savoirs.

⁴⁷ Voir Henri Godard, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, sous la dir. de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 85.

⁴⁸ J.-P. Sartre, Lettre datée du 6 janvier 1940, *LAC II*, p. 21.

d'une étudiante, et, à travers les menus détails d'une existence quotidienne, une sensibilité à fleur de peau. La genèse de l'écrivain ne pouvait s'écrire sans le soutien précieux de cet instrument de travail.

3. L'œuvre, « chambre d'échos »

À s'imprégner de l'œuvre de Simone de Beauvoir, si diverse en apparence, on est progressivement saisi par la continuité d'une pensée dans le temps et par la permanence d'un imaginaire, ce que la perspective synchronique adoptée dans la dernière partie nous permettra de faire émerger. Mais nous avons tenu à mettre en valeur tout au long de notre recherche l'une des spécificités de la construction de l'œuvre de Beauvoir : sa tendance profonde à faire une part à l'*altérité*.

La question de l'intertexte et plus globalement des résonances entre ses écrits propres et un corpus immense de textes, qu'ils soient littéraires ou philosophiques, est l'un des points forts de notre réflexion. Les références multiples de Beauvoir se croisent dans son œuvre de manière consciente ou fortuite⁴⁹. Que l'on songe au questionnement sur autrui, si prégnant dans ses œuvres, et l'on voit apparaître des auteurs aussi différents que Hegel, Heidegger et Lévinas en toile de fond. De même, les thèmes traités dans l'après-guerre comme la mémoire et l'oubli font signe vers Ricœur et Jankélévitch. Kierkegaard, « penseur du ravissement, du basculement, du dessaisissement et du saut vers l'inconnu⁵⁰ » occupe une place de choix dans les références beauvoiriennes. *Les Mandarins* se réclameront de la « reprise » kierkegaardienne qui est aussi l'un des modes de fonctionnement de la pensée de Beauvoir depuis sa jeunesse : à la passivité associée à la répétition des thèmes anciens, elle substitue l'énergie du renouvellement intellectuel, la conquête de la nouveauté, toujours associée à une reprise de soi, à une reprise en main de son propre destin.

⁴⁹ Certaines sont explicitement citées par l'auteure, d'autres émergent de la rencontre entre les textes.

⁵⁰ J'emprunte la formule à Françoise Barbé-Petit dans *Marguerite Duras au risque de la philosophie*. Pascal, Rousseau, Diderot, Kierkegaard, Lévinas, Paris, Éd. Kimé, 2010, p. 17. Dans cette étude, l'auteure se risque à renouer le lien existant entre l'héritage philosophique de Marguerite Duras et son œuvre romanesque, alors même que le refus durassien de l'intellectualisme, des maîtres à penser et des théories philosophiques réfute *a priori* la possibilité d'un tel dialogue. Si le rapport de Beauvoir à la philosophie est à l'opposé de celui de Duras, cette manière de penser la pluralité des influences philosophiques, qui, en retour, vient légitimer l'entreprise littéraire de l'écrivaine, nous paraît particulièrement efficace dans le cas de Simone de Beauvoir. C'est pourquoi nous adoptons ici cette méthode.

Première partie :

La genèse intellectuelle de Simone de Beauvoir

C'est de la rentrée 1925, soit il y a trois ans, que je date ma naissance. Et parce que, dans une apparence identique, au fond de moi je découvre l'éclosion d'une vie autre, d'un accomplissement succédant à ce qui fut apprentissage, je veux de ce premier cycle, celui du départ difficile, tracer un rapide résumé. (CJ, 509)

Ce passage inaugure l'ontogenèse de « Simone de Beauvoir » dans le cadre de ses *Cahiers de jeunesse*⁵¹. On assiste bien au développement progressif d'un être unique jusqu'à sa forme mûre, avec toutes les transformations structurelles qui l'accompagnent. Ce n'est pas sans peine que l'apprentie-écrivain accède, par l'écriture journalière, à une distance salutaire par rapport à soi, lui permettant de réinventer, en ce mois d'octobre 1928, ce qui touche de plus près à l'histoire de sa vie : sa naissance. Comme dans de nombreux passages de son journal « intime⁵² » — appelons-le ainsi, pour rendre compte de ce qu'il y a de plus profond dans l'œuvre de la diariste —, la jeune Beauvoir narrativise son histoire et propose un éclaircissement de sa vie, à mi-chemin entre histoire et fiction. C'est à partir de cette hypothèse de lecture que nous aborderons l'étude d'une œuvre personnelle complexe, véritable « chambre secrète » de Simone de Beauvoir, qui nous ouvrira des perspectives essentielles pour comprendre la genèse et la maturation de son projet romanesque.

Le procédé de réinterprétation fictionnelle de sa vie n'est pas unique dans les *Cahiers*. Dans les nombreux autoportraits que la diariste brosse transparaît un certain degré de « fictionnalité », de construction imaginaire, qui donne à l'existence de Beauvoir une épaisseur romanesque. L'écriture, en lui permettant de voir plus clair en elle, réinscrit sa présence au monde dans une temporalité réaménagée, réagencée, avec sa courbe originelle ascendante, épousant différents états : celui du « départ difficile », de l'« apprentissage », puis de l'« éclosion » aboutissant à l'« accomplissement », dernier état d'un être dont on peut fixer la date, 1929. La réussite éclatante de l'étudiante à l'agrégation signe la fin des années d'apprentissage qui coïncide aussi avec l'épuisement du journal intime à partir de 1930⁵³.

Comment expliquer ce besoin exigeant de se raconter, de se réapproprier son histoire personnelle, à partir de cette rupture radicale au seuil de sa dix-septième année ? Quelle histoire est en train de s'écrire en cette année 1925⁵⁴ ? La reconstitution imaginaire du 31

⁵¹ La parution des *Cahiers* date de 2008. Il existe actuellement peu de travaux qui leur sont consacrés.

⁵² Le journal « intime » s'oppose au journal « extime », dans lequel le diariste revendique l'expulsion de l'intimité de ses écrits. Le journal, dans sa seconde acception, est tourné vers le dehors, journal des autres plus que de soi, journal relationnel ou « externe ». Les écrits beauvoiriens appartiennent davantage à la première catégorie et se situent dans le sillage des écrits personnels d'Amiel et de Gide, bien que les niveaux d'intimité soient différents selon les journaux et même à l'intérieur de l'œuvre d'un seul diariste. Comme elle le dit elle-même, Beauvoir s'intéresse à ses états d'âme bien plus qu'au monde extérieur. On trouve une définition du journal « intime » dans l'excellente étude de Françoise Simonet-Tenant, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, avant-propos de Philippe Lejeune, Téraèdre, coll. « L'écriture de la vie », 2004, p. 17-19.

⁵³ Le début de *La Force de l'âge* revient sur la fin de l'époque des carnets : « Je ne tenais plus de journal intime, mais il m'arrivait encore de jeter des mots sur un carnet [...] » (FA, 73). L'année 1930 ne comporte en effet que quatorze entrées.

⁵⁴ Il nous manque malheureusement une partie de cette histoire, puisque Beauvoir commence à rédiger un carnet en 1922, alors qu'elle est élève de l'institution religieuse du cours Desir (et non, Désir, selon Sylvie Le Bon de Beauvoir, qui rectifie l'erreur dans son introduction aux *Cahiers*). Ce premier cahier, d'après Sylvie Le Bon de Beauvoir, aurait été perdu. Pourtant, d'après un article du *Monde des livres* daté du 30 mai 1986, le carnet aurait

octobre 1928 signale une grande rupture historique dans l'itinéraire moral et intellectuel de Beauvoir. Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, il n'est fait nulle part mention de cette cassure originelle. L'auteur dit y avoir « raconté l'histoire de [sa] vocation d'écrivain » (FA, 12) en commençant le récit autobiographique selon les conventions du genre, le 9 janvier 1908⁵⁵. Ce que l'on trouve dans les *Cahiers* présente un visage très différent du premier volume des *Mémoires* et, bien que la mémorialiste se soit servie de ses écrits de jeunesse au moment de la rédaction de son premier volet autobiographique, le journal demeure une source de premier ordre pour comprendre la naissance fictive et le devenir-écrivain de Beauvoir.

C'est un document précieux pour comprendre le lent travail de construction de soi : récollection de citations, analyses minutieuses des textes lus, auto-analyses, esquisses d'autoportrait, bilans réguliers de vie, tous ces éléments apportent un nouvel éclairage sur la période précédant l'entrée en littérature de Beauvoir. Les *Cahiers* forment le moteur, longtemps caché, de toute l'œuvre de Beauvoir, comme le sont, à leur manière, les *Carnets de la drôle de guerre* pour celle de Sartre⁵⁶. Document hybride, mixte, à la fois « journal-confiance », « journal-réflexion » et atelier d'écriture, les *Cahiers* se présentent avant tout comme une tentative de représentation de soi et une exploration psychologique dont la visée est métaphysique, voire ontologique : l'interrogation de soi conduit à l'interrogation du monde et d'autrui.

L'analyse des *Cahiers*⁵⁷, dans ce premier temps de notre étude, se donne pour tâche d'expliquer la naissance d'une vocation d'écrivain en répondant à la question si bien formulée par Sartre : « comment un homme [ou une femme] devient-il [ou devient-elle] quelqu'un qui écrit, quelqu'un qui veut parler de l'imaginaire⁵⁸ » ? Rédigés entre la dix-huitième et la vingt-deuxième année de Beauvoir, les *Cahiers* relatent l'expérience de fondation de son identité. Définir cette identité n'est pas chose aisée, parce qu'elle n'est pas seulement une question de

été retrouvé en 1981 par un libraire de Caen qui s'en fit l'acquéreur chez un libraire-antiquaire à Paris. Grâce à l'article paru dans la presse, quelques citations de Beauvoir permettent de tracer un premier portrait de la jeune fille, qui connaît alors, d'après le rédacteur de l'article, Jean-Pierre Barrou, « ce passage crucial de la foi à l'athéisme ».

⁵⁵ L'incipit est désormais célèbre : « Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail ».

⁵⁶ Nous reprenons volontairement la même interprétation que celle de Jean-François Louette dans son introduction aux *Mots et autres écrits autobiographiques de Sartre* (Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. XLIX) : « Les *Carnets de la drôle de guerre* forment le moteur, longtemps caché, de toute l'œuvre de Sartre — voire d'une partie de celle de Beauvoir ? » Bien entendu, les *Cahiers* ne sauraient, à l'inverse, éclairer l'œuvre de Sartre, puisque la date de leur rencontre est postérieure à la majeure partie de la chronologie des *Cahiers*. Néanmoins, nous nous autoriserons une lecture parallèle des *Carnets*, écrits entre septembre 1939 et mars 1940, soit une dizaine d'années après le journal de Beauvoir, et des *Cahiers*, qui peuvent être considérés tous deux comme les premiers textes autobiographiques de leurs auteurs respectifs.

⁵⁷ Le journal, rédigé « au porte-plume » sur « d'épais cahiers d'école à couverture cartonnée, achetés à la papeterie Gibert, étaient numérotés par Beauvoir de 2 à 7 ». Voir Sylvie Le Bon de Beauvoir, « Introduction. Simone de Beauvoir avant Simone de Beauvoir ou Naissance du Castor », in *Cahiers de jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008, p. 15.

⁵⁸ Jean-Paul Sartre, « Sartre par Sartre », in *Situations, IX. Mélanges*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972, p. 134.

personne, d'individu singulier, avec toutes les qualifications qui s'y rattachent (un être en chair et en os disposant d'un caractère, ayant sa propre manière de penser et se différenciant par là même d'autrui) mais elle a partie liée, indissolublement, à l'ensemble des motifs, des motivations qui conduiront Beauvoir à choisir le métier d'écrivain et à *se dire* écrivain. En 1925, elle est une jeune femme en construction, qui vit, mûrit, forme son caractère, acquiert des connaissances et les consolide, *en même temps* qu'une vocation voit le jour, vocation dont il faudra interroger la pertinence. L'entreprise de subjectivation est mêlée de manière inextricable à l'écriture de soi. Les enjeux d'une telle entreprise, à l'intérieur de ses écrits, sont donc de taille : « Il s'agit de gagner le droit de dire "Je"⁵⁹ », écrit la préfacière des *Cahiers de jeunesse*. Ce n'est que par la négation de ce que l'on a fait d'elle, une enfant sage, née dans un milieu bourgeois parisien, que Beauvoir pourra accéder au « Je » substantiel, celui « qui ne se tient plus des autres, mais de soi seul », et ainsi grandir dans son unité :

Désormais sa tâche consiste — difficulté majeure que beaucoup esquivent — à transformer cette première personne du singulier purement formelle en un « Je » substantiel, expression d'un ego, qui saura pourquoi il donne valeur aux valeurs, pourquoi il désire ce qu'il désire, pense ce qu'il pense, aime ce qu'il aime, refuse ce qu'il refuse⁶⁰.

Dans l'histoire de la littérature, Beauvoir n'est pas la première à se consacrer à un tel projet de construction de son identité⁶¹. « L'invention du moi » est une des motivations principales du diariste, comme le note Béatrice Didier : « Enfermé, protégé dans cette prison matricielle du journal, l'écrivain va tenter de se constituer en tant qu'unité, en tant que "moi". Il voudrait sortir de l'indéterminé, pour être vraiment⁶² ». Kierkegaard n'exprime pas autre chose lorsqu'il prépare sa seconde naissance :

Je vais tâcher maintenant de fixer tranquillement mon regard sur moi-même et de commencer à agir du dedans, car, comme l'enfant à qui sa première entreprise consciente fait se servir du « je », ce n'est que cela qui me mettra moi aussi en état de l'employer moins superficiellement⁶³.

La naissance d'une subjectivité est intimement liée à un autre événement : l'émergence de la parole singulière, où le « je » ne se trouve plus en position d'imposture mais peut être employé, proféré « moins superficiellement ». « Comme il est magnifique que cette bouche prononce son Je⁶⁴ », s'exclame Simon dans *Tête d'Or*. Simone retient la leçon claudélienne. L'écriture du journal est le lieu privilégié de la transcription du discours intérieur, un discours

⁵⁹ Sylvie Le Bon de Beauvoir, *op.cit.*, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ On pourrait citer avant elle George Sand, Katherine Mansfield, Stendhal, Maine de Biran, Michelet ou encore Amiel.

⁶² Béatrice Didier, *Le Journal intime* [1976], Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 2002, p. 116.

⁶³ 1^{er} août 1835. Sören Kierkegaard, *Journal (extraits)*, trad. par K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, p. 1941-1961. Cité par Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁴ Paul Claudel, *Tête d'Or* [deuxième version, 1959], Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 37.

multiple, complexe, qui, loin de s'enfermer dans un solipsisme aride, pourrait bien être une ouverture perpétuelle à l'autre.

L'apprentissage de soi et du monde ne peut se faire que par la médiation de l'écriture, d'abord parce que les pages du journal fixent, supportent les changements, les variations du moi et en éclairent le sens, ensuite parce que l'écriture elle-même, en tant qu'appel intérieur, suscite le désir d'écriture : une vocation est en train de naître. La mission individuelle, d'auto-fondation d'une identité personnelle, dans laquelle la jeune Simone se lance en acceptant cette « grande aventure d'être [soi]⁶⁵ », est liée à une autre mission, plus invisible celle-ci, et pourtant latente, celle de trouver sa vocation, une quête personnelle qui cherche son nom dans les pages du journal et dont le moi-écrivain tente de percer le secret. Si Beauvoir reconnaît ultérieurement avoir voulu très jeune devenir écrivain, cette vocation s'exprime ici dans toute son ambiguïté et sa profondeur. Le temps des *Cahiers de Jeunesse* est en effet celui des grandes interrogations existentielles, comme celles évoquées par Judith Schlanger dans son essai :

Autrement dit, la question "que dois-je faire de moi, de mes forces et de mon temps de vie ?", cette question doit d'abord recevoir sa réponse dans l'intimité du for intérieur. C'est en percevant mieux qui je suis, ou qui je peux devenir, que je découvrirai aussi à travers quel type d'activité je vais pouvoir me réaliser⁶⁶.

Ce « moment subjectif » de l'écriture du journal intime, qui cherche des réponses à cette question, porte d'une manière décisive « la signification et la responsabilité de la suite⁶⁷ », pour reprendre les termes de l'essayiste. À cet égard, le journal beauvoirien, tout entier tendu vers un présent « habitable » et un avenir possible, présente un caractère exploratoire, mais aussi anticipatoire, grâce à cette *protension* qui pousse l'écriture de soi « en-avant ».

La temporalité propre au journal intime présente de nombreux intérêts pour qui s'intéresse à la genèse d'une œuvre. À la différence de l'autobiographie et des mémoires qui sont écrits après l'événement — près de trente ans après dans le cas des *Mémoires d'une jeune fille rangée* — le journal a pour condition d'être au plus près de l'événement. Comme le rappelle Béatrice Didier, « [l]a distance de l'écriture à l'événement existe [...], mais [elle est] relativement réduite⁶⁸ ». Beauvoir fait partie des rares auteurs qui ont pratiqué les deux registres du journal et de l'autobiographie⁶⁹. On sait que leur divergence de nature et de structure impose un mécanisme de l'écriture totalement différent : le caractère fondamentalement discontinu et tâtonnant du journal intime contraste avec la perspective rétrospective et reconstructive de l'autobiographie. Le mémorialiste exerce sur certains faits

⁶⁵ Elle écrit le 21 juillet 1929, donc à la fin du processus de construction de soi : « J'accepte la grande aventure d'être moi ».

⁶⁶ Judith Schlanger, *La Vocation*, Paris, Seuil, 1997, p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ B. Didier, *op.cit.*, p. 9.

⁶⁹ À cet égard, elle complète la liste des autobiographes et diaristes : Stendhal, Sand, Gide, Green, Borel ou encore Leiris.

de sa vie une censure dont le diariste, pris dans le flux des événements et sans le recul nécessaire, ignore généralement l'existence⁷⁰.

Le journal beauvoirien n'échapperait sans doute pas, après analyse précise, à une telle distinction des genres. Mais comparé à d'autres journaux intimes, tels que la littérature nous en offre à lire, il recèle au lecteur une surprise, et de taille : si « [l]es journaux sont une preuve éclatante, la plupart du temps, de la constance du tempérament et du "moi"⁷¹ », celui de Beauvoir dément, assurément, une telle loi du genre. L'agrégée de 1929 ne ressemble que de loin à la jeune étudiante de 1926. Dans le corpus de journaux intimes qu'elle a choisi pour son étude, Béatrice Didier s'est interrogée sur les raisons d'une telle permanence : « Est-ce parce que le journal oblige à cette cohérence, ou bien le fait d'écrire un journal est-il un signe de cette continuité ou du moins déjà d'une volonté de continuité ? » La démarche beauvoirienne s'inscrit en faux contre l'interprétation de continuité : la diariste n'écrit ni pour se rassurer, ni pour consolider un « moi » déjà établi. C'est bien plutôt une volonté de rupture qui préside à l'écriture. « Nous ne sommes pas devant un auteur créant son ouvrage, mais devant un ouvrage en train de créer son auteur⁷² » écrit très justement Sylvie Le Bon de Beauvoir à l'ouverture des *Cahiers de Jeunesse*.

Enfin, une précaution s'impose : nous ne nous intéresserons pas à la prétendue sincérité attachée habituellement à l'écriture spontanée du journal intime. Nous rejoignons à cet égard le point de vue de Béatrice Didier :

On sait à quel point est vaine et inadéquate la querelle sur la « sincérité » du journal. Le journal est insincère, comme toute écriture ; il a le privilège sur d'autres écritures de pouvoir être doublement insincère, puisque, encore une fois, le « moi » est en même temps sujet et objet [de son discours]⁷³.

Le diariste se crée doublement un personnage, en tant qu'écrivain et en tant que matière de son écriture. En ce sens, le journal apparaît comme un lieu de retrait par rapport au monde qui ne manifeste pas une attitude « réelle » par rapport à la vie. C'est bien plus l'expérience existentielle mise en jeu par l'écriture du journal — de la même manière que l'écriture d'un roman manifeste une certaine expérience existentielle — qui retiendra notre attention. En effet, il serait certainement vain de rechercher l'individu « réel » derrière le moi qui écrit et de tenter de démêler le vrai du faux. Il ne s'agit pas de déduire du journal certaines qualités ou certains défauts — un prétendu narcissisme, un égoïsme éventuel —, bien que ceux-ci aient pu avoir quelque rapport avec l'identité du futur écrivain, mais bien de cerner la position et l'affirmation du Sujet *depuis* le journal intime, ainsi que la position accordée à Autrui. Enfin, en raison de la tentation ou du besoin « fictionnel » de cette mise en scène de soi dans les *Cahiers*, retrouver une cohérence dans cette construction morcelée opérée par Beauvoir s'avère particulièrement utile pour notre étude : la part d'imagination, d'affabulation

⁷⁰ Il est vrai que certaines formes d'autocensure régissent également l'écriture du journal, notamment lorsqu'il est par nature conçu dans une perspective de publication, ce qui n'est pas le cas du journal beauvoirien.

⁷¹ B. Didier, *op. cit.*, p. 11.

⁷² S. Le Bon de Beauvoir, *op.cit.*, p. 12.

⁷³ B. Didier, *op.cit.*, p. 117.

accompagnant le discours de soi peut nous révéler beaucoup de la réalité du moi qui écrit, de l'écrivain en puissance.

CHAPITRE I :

LES CAHIERS DE JEUNESSE, « JOURNAL DE FORMATION » D'UNE INTELLECTUELLE (1925-1930)

Quelles ont été les conditions, à la fois intellectuelles et physiques, liées à l'environnement moral et affectif, de cet esprit en formation ? En 1925, l'adolescente quittait une jeunesse studieuse, celle d'une école privée catholique, le Cours Desir, où elle reçut un enseignement solide mais sectaire, pour entreprendre en octobre à la Sorbonne des études supérieures. En devenant une « intellectuelle », elle reniait à la fois son sexe et sa classe, creusant définitivement le fossé avec les traditions et la morale familiales. Ses dernières attaches à la religion étaient coupées : en 1926, un être nouveau était donc en devenir, et ce devenir se trouvait en partie dans les livres. L'image qui ressort le plus nettement des *Cahiers* est celle d'une lectrice infatigable. Le projet d'écriture, interrogé et réinterrogé au fil des pages du journal, paraît intimement lié à l'exercice de la lecture et à la passion entretenue avec les auteurs : « Aimer les livres, admirer les écrivains, vouloir écrire, c'était pour moi dans mon enfance un seul et même projet [...] » (PC, 108). C'est donc en suivant ce triple fondement du projet beauvoirien — l'amour des livres, l'admiration pour les écrivains et le désir mimétique — que nous souhaiterions commencer cette étude. Comme ce que l'on nomme à juste titre un « roman de formation », il est possible de considérer l'espace privé des *Cahiers* comme le récit de l'itinéraire par lequel l'écrivain se crée à mesure qu'il est travaillé par la lecture.

1. Portraits de Beauvoir lisant⁷⁴

Comment lit un écrivain ? Comment, par exemple, lit Sartre, cette « machine à faire des livres » fabriquée en France au début du XX^e siècle selon les pions du XIX^e siècle ? Ni *L'Imaginaire*, ni *Qu'est-ce que la littérature ?*, ni *Les Mots* ne répondent à cette question⁷⁵.

Cette interrogation formulée par un des experts les plus avertis de Sartre serait tout aussi justifiée si elle était transposée pour le cas beauvoirien : ni les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ni les trois autres volumes autobiographiques ne répondent entièrement à cette question. Le lecteur regrettera que les entretiens de 1974 avec Sartre, menés par Beauvoir, n'aient pas existé sous la forme inverse, Sartre menant l'interrogatoire devant son interlocutrice élaborant une histoire et une typologie de ses façons de lire. Il aura fallu attendre 2008 et la publication des *Cahiers*, qui nous informent concrètement sur les rythmes,

⁷⁴ Nous nommons délibérément cette partie en écho à l'article de Geneviève Idt sur l'apprentissage livresque de Jean-Paul Sartre. Les similitudes entre ces deux aventuriers de bibliothèque et dévoreurs de livres, dans leur manière d'appréhender la lecture et de lire, sont flagrantes. Le héros des *Mots* est « un gros lecteur comme on dit un gros mangeur, et un lecteur rapide ». Voir Geneviève Idt, « Portraits de Sartre lisant », *Lectures de Sartre*, textes réunis et présentés par Claude Burgelin, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 302 notamment.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 295.

les rituels et les finalités de la lecture, pour dresser un portrait multiple, diversifié et foisonnant, de Beauvoir assise à sa table de lecture.

1.1. L'expérience lectorale : une expérience bouleversante, physique et intellectuelle

Les *Cahiers* démontrent l'implication totale du lecteur qu'était Beauvoir dans l'activité lectorale. Il nous paraît fondamental d'envisager la lecture comme une « expérience », au sens d'événement dans la vie du lecteur, donc d'expérience vécue. Quelque chose advient par la lecture, s'offre à l'appréhension du sujet, qui le constitue presque aussitôt en événement dans son journal, c'est-à-dire le dote de sens. Cette « donation » de l'événement qu'est la lecture se fait par étapes : il existe une rupture entre le passé et le présent du moi-lisant, et par là même du moi-écrivain qui enregistre les variations de son être. Ainsi chaque lecture, dans la mesure où elle agit sur le lecteur, est-elle une étape de plus dans la formation du moi, une pièce supplémentaire dans l'édifice à construire. C'est l'hypothèse formulée par Wolfgang Iser lorsqu'il associe la lecture à un bouleversement radical du monde qui nous entoure :

Notre présence dans le texte dépend de [notre] implication. Elle est le corrélat de conscience du caractère événementiel de la lecture. Si nous sommes co-présents à un événement, c'est qu'il nous arrive quelque chose. Plus le texte est présent en nous, plus ce que nous sommes semble appartenir au passé. Dans la mesure où le texte de fiction rejette dans le passé les points de vue auxquels nous étions soumis, il se présente lui-même comme une expérience vécue (*Erfahrung*), car ce qui nous arrive éventuellement ne pouvait survenir aussi longtemps que les orientations qui nous guidaient faisaient partie de notre présent. [...] *Les expériences en fait suscitent le bouleversement ou l'explosion du monde qui nous est familier*⁷⁶.

Il convient donc de saisir les modalités et les enjeux de ce caractère événementiel de la lecture, et d'abord de saisir ce qui est un des traits distinctifs de Beauvoir lecteur, l'importance primordiale qu'elle accorde à ses lectures.

1.1.1. La *libido sciendi* : la nécessité de « tout lire »

Si la jeune Simone de 1928, dans un de ses autoportraits, se présente comme « une écolière qui a travaillé de toutes ses forces et qui s'amuse de même » (*CJ*, 509-510), il faut bien comprendre ce qu'implique une telle déclaration : la lecture n'est pas qu'« une distraction, un rafraîchissement, un repos de la vie courante⁷⁷ », pour reprendre la formule d'Albert Thibaudet. Le divertissement livresque ne doit pas la détourner de la tâche qu'elle s'est à elle-même fixée : travailler à la construction de soi. Rien, d'ailleurs, ne doit détourner la jeune fille de ce projet⁷⁸. C'est avec un sérieux austère qu'elle s'attelle à son entreprise.

⁷⁶ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. de l'allemand par Évelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Madraga, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 238-239. Je souligne.

⁷⁷ Albert Thibaudet, « Le lecteur de romans », *Réflexions sur la littérature*, éd. par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, Quarto, 2007, p. 1669.

⁷⁸ Beauvoir ne cesse de le revendiquer : « [...] donnez-moi une raison de me détourner de moi-même !... » (*CJ*, 233).

Pour qualifier les lectures de l'âge de raison — ces lectures véritablement intellectuelles, secondes après celles de l'enfance — que l'étudiante entreprend dès son entrée à la Sorbonne, nous dirions qu'elles sont « dégagees » de tout projet d'écriture précis⁷⁹. Le temps n'est pas encore venu des lectures documentaires ou fonctionnelles, orientées vers un projet de recherche philosophique, comme celles qui lui ouvriront la voie du *Deuxième Sexe*. Mais ces lectures ne sont pas pour autant « dégagees » du projet existentiel. Deux types de lectures semblent inséparables parce qu'« engagées » dans ce projet. Ce sont d'abord les programmes de lecture obligatoires qu'imposent les diplômes, les certificats, et qui impliquent un emploi du temps rigoureux. Ensuite viennent les lectures-plaisir qui sont celles d'une jeune femme avide de tout connaître, de tout savoir. C'est le livre qui vient de paraître, celui qu'un camarade a déjà lu ou celui qu'on lui indique. Toutes les lectures, sans exception, relèvent de la construction intime de l'intellectuelle et participent de sa quête personnelle. Beauvoir n'étudie pas seulement pour « se cultiver », pour s'assurer une formation professionnelle, encore moins pour exercer gratuitement son esprit au plaisir d'une intellection abstraite et stérile, mais surtout pour poser les soubassements de l'édification de son moi. Sa vie entière, à travers les multiples activités qu'elle propose à son esprit, est tournée vers cette quête. La curiosité livresque est à mettre sur le même plan que l'attrait pour les galeries de peinture ou le cinéma. C'est en néophyte que la jeune fille se nourrit de tout ce qui est susceptible de lui délivrer des jouissances intellectuelles, mais à une condition : que l'intelligence se rattache à la vie.

Très tôt, Beauvoir a pris conscience de son intelligence et de l'intérêt pour elle de se servir de ses capacités. Sylvie Le Bon de Beauvoir écrit : « Dans l'autoproduction que nous allons suivre, il faut s'interroger sur l'importance de l'instrument de qualité exceptionnelle dont dispose la maîtresse d'œuvre : son intelligence⁸⁰. » Derrière l'admiration posthume d'une fille adoptive pour sa mère, les faits sont là : en trois ans, Beauvoir réussit à obtenir sept certificats de licence⁸¹, un succès annonçant celui, plus impressionnant encore, de 1929, lorsque l'étudiante se retrouve deuxième après Sartre à l'agrégation. Le sens qu'elle donne à ses études est enveloppé dans un vaste projet de connaissance. La *libido sciendi* se fait totalisatrice et embrasse tous les domaines de la connaissance — Beauvoir lit à cette époque jusqu'à cinq livres par jour. Elle développe une forme de hantise livresque due à la crainte de *rater* quelque chose, une disposition psychologique qui se retrouvera lors de ses voyages, dans sa volonté frénétique de compulsuer les pages de ses nombreux guides touristiques. D'ailleurs, le livre n'est-il pas un voyage dans le temps et l'espace ? Elle évoque à maintes

⁷⁹ Nous reprenons ici, dans le sillage de Geneviève Idt, une terminologie instituée par Sartre, distinguant la lecture « déagée » de la lecture « engagée ». « Il faudrait distinguer deux lectures : une qui est venue au bout d'un certain temps, qui était la lecture de documents ou de livres qui devaient me servir directement pour mes œuvres littéraires ou pour mes œuvres philosophiques ; et puis une lecture déagée, une lecture du livre qui paraît ou que l'on m'indique, ou du livre du XVIII^e que je ne connaissais pas. Celle-ci est engagée en ce sens qu'elle est liée à ma personnalité toute entière, à toute ma vie. Mais elle n'a pas un rôle précis dans l'œuvre que j'écris au même moment. » (*La Cérémonie des adieux, suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre. Août-septembre 1974* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 271-272.)

⁸⁰ S. Le Bon de Beauvoir, *op.cit.*, p. 15.

⁸¹ Pendant sa première année d'études (1925-1926), Beauvoir entreprend trois certificats : un en littérature, un en mathématiques et un en latin, alors qu'un étudiant moyen ne pouvait raisonnablement viser qu'un certificat par an pour atteindre la licence.

reprises son « désir de libres lectures, de littérature » (*CJ*, 611), son envie impérieuse de se promener « à travers la littérature de tous temps, de tous pays » (*CJ*, 613). Le projet de connaissance n'opère pas de cloisonnements entre les genres, les auteurs, les époques, et ne recule devant rien : aucun ouvrage ne semble être hors de portée ou inaccessible. Tout se passe comme si la lecture, en lui offrant une expérience vivante et intime, était aussi une interface privilégiée donnant sur le monde. À travers ses lectures, c'est le « goût » du monde que Simone cherche à savourer. Lorsqu'elle évoque sa nostalgie des lectures passées, le 19 avril 1929, elle note : « Mal à l'aise, heureuse, envahie de réminiscences de livres de Barrès, de phrases à la Cocteau, ou plutôt du goût qu'avait le monde quand j'ouvrais Barrès et Cocteau » (*CJ*, 619).

Comme pour se préparer à l'effort quantitatif qu'induit la volonté de « tout lire », la diariste a recours aux procédés de listage et se prépare des programmes de lectures. Deirdre Bair, dans sa biographie, rapporte le goût des listes qu'élaborait l'étudiante et n'hésite pas à parler de « comportement obsessionnel », déjà perceptible pendant les années d'enfance de Simone :

[...] elle assignait une tâche ou un projet à chaque moment de la journée, barrant compulsivement les entrées des listes qu'elle se constituait. Il y en avait une, notamment, intitulée « Livres à lire », où les titres des ouvrages répartis en deux colonnes sous les rubriques « par devoir » et « par plaisir » s'accompagnaient chacun d'une annotation sur l'intérêt qu'avait présenté leur lecture⁸².

Les *Cahiers* témoignent largement de cette manie programmatique. Le simple fait de nommer les auteurs semble doter la lectrice d'un privilège, lui ouvrant un horizon dont les richesses ne sont encore que virtuelles, comme en ce mois d'août 1926, où elle n'est encore qu'au début de son apprentissage :

Finir Verlaine. Lire Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Moréas.
 Tout ce que je peux trouver de Claudel, Gide, Arland, Valéry Larbaud, Jammes.
 Continuer peut-être Ramuz, Maurois, Conrad, Kipling, Joyce, Tagore, Maurras, Montherlant, Ghéon, Dorgelès, Mauriac.
 Aborder Arnoux, Fabre (*Rabevel*), Giraudoux.
 Wilde, Whitman, Blake, Dostoïevsky, Tolstoï.
 Romain Rolland.
 André Chénier, Leconte de Lisle.
 Tout le Paul Valéry possible.
 S'informer de Max Jacob, Apollinaire, des surréalistes. [...] (*CJ*, 65-66)

« Tout ce que je peux trouver de », « tout le Paul Valéry possible » : l'usage réitéré des formes du haut degré pour qualifier son puissant désir de lectures révèle la fonction totalisatrice de l'apprentissage beauvoirien. Ce projet est dans la continuité des ambitions de sa première jeunesse. Petite fille, Simone voulait dévorer le monde, comme la mémorialiste se plaira à le rappeler : « [C]et univers que nous habitons, s'il était tout entier comestible, quelle prise nous aurions sur lui ! ». C'est par la métaphore alimentaire que s'exprime le désir de connaissance : « Adulte, j'aurais voulu brouter les amandiers en fleur, mordre dans les

⁸² Deirdre Bair, *Simone de Beauvoir*, trad. de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Fayard, 1997, p. 140.

pralines du couchant » (*MJFR*, 12). La prise de possession du monde par la voie livresque apparaît comme une nécessité : le livre, en tant qu'il est objet de connaissance, est un objet à assimiler ou à rejeter totalement. Dans *L'Être et le Néant*, Sartre établit un lien entre le désir d'incorporer l'objet de connaissance et le désir de mainmise sur le monde : « S'approprier cet objet, c'est donc s'approprier le monde symboliquement ». Il poursuit :

Dans le connaître, la conscience attire à soi son objet et se l'incorpore : la connaissance est assimilation ; les ouvrages d'épistémologie française grouillent de métaphores alimentaires (absorption, digestion, assimilation). Ainsi y a-t-il un mouvement de dissolution qui va de l'objet au sujet connaissant. Le connu se transforme en moi, devient ma pensée et par là même accepte de recevoir son existence de moi seul⁸³.

Cette théorie sartrienne de la connaissance est pertinente si l'on en croit l'utilisation qui en est faite par Beauvoir dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Comme le note Toril Moi, la petite fille n'associe pas d'abord la connaissance à « l'étude structurée et à la discipline paternelle », mais à « l'acte de manger⁸⁴ ». Il y a quelque chose de radical dans ce plaisir oral et livresque consistant à dominer le monde en l'assimilant : « J'ai besoin d'aliments nouveaux à m'assimiler » (*CJ*, 152), écrit la diariste. Or le pouvoir que s'octroie le sujet sur l'objet de prédation est un pouvoir instable, susceptible à tout moment de se retourner contre soi.

1.1.2. De la jouissance à l'intoxication

Si l'on poursuit la métaphore, la digestion est parfois lente et difficile ; l'intoxication guette. La boulimie des livres s'exerce au détriment d'une santé parfois fragile. « J'ai si bien travaillé que j'ai presque oublié de déjeuner » (*CJ*, 473), note la diariste en octobre 1928. Les lectures occupent tant son esprit et son corps que la jeune femme est retenue dans un état de sujétion, d'assujettissement, comme en témoigne le vocabulaire de la captivité dont elle use : « prise », « saisie », « empoignée », « intoxiquée ». La lecture du *Grand Meaulnes* est à cet égard exemplaire :

De longues heures se rattachent à cette lecture où j'essayais de fixer mon âme, émerveillée par la découverte de la vie intérieure, *écrasée par la violence avec laquelle elle s'était emparée de moi*. (*CJ*, 84 ; je souligne)

La phrase progresse en trois temps — trois moments graduels dans la prise de possession du « lisant » par le « lu »⁸⁵ — et joue du contraste entre deux formes apparemment antithétiques de l'impression de lecture : l'émerveillement et la violence destructrice, symptômes

⁸³ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943, p. 642.

⁸⁴ Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, trad. de l'anglais par Guillemette Belleteste, Diderot Éditeur, Arts et sciences, coll. « Actualité », p. 37.

⁸⁵ Nous reprenons la terminologie de Vincent Jouve pour qui le « lisant » désigne le lecteur qui se laisse piéger par l'illusion référentielle et qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme existant. Le « lu » désigne l'inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte. Voir V. Jouve, *La Lecture*, Hachette Éducation, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 36.

consécutifs à l'état passionnel. Les livres ne sont-ils pas un « genre de fascination », pour reprendre l'expression sartrienne de *L'Imaginaire*, « une fascination sans position d'existence⁸⁶ » qui s'apparente au rêve ? Un peu plus loin, le diagnostic tombe : « Je suis intoxiquée de Rivière et Fournier » (*CJ*, 162). Pourquoi alors Beauvoir ressent-elle le besoin de poursuivre la lecture ou de relire ce qui a déjà été lu, donc assimilé, au risque de *tomber malade* ? L'intoxication peut se révéler un mal positif, un indice de la valeur des œuvres ; il départage les lectures insignifiantes des lectures indispensables et réoriente les projets de lecture :

Lectures.

Assez insignifiantes et très mal faites. [...] Je m'irrite de si sèches lectures. Je vais ce mois de novembre m'intoxiquer de poésie : Verlaine, Laforgue, Rimbaud. (*CJ*, 154)

Les livres qui déclenchent une telle fascination sont l'objet d'un véritable culte et occupent petit à petit tout l'espace du scripteur : ils sont lus et relus, fonctionnent comme un pôle de référence, et leur lecture influe peu à peu sur la matière et la substance de la vie de la diariste. On pourrait y voir le signe d'une lecture spécifiquement *féminine* qui engagerait la personne toute entière dans l'adhésion à une œuvre. Une même exaltation s'exprime chez Marguerite Duras pour qui la lecture est « une expérience exceptionnelle, bouleversante et souvent douloureuse qui engage aussi bien le corps que l'esprit⁸⁷ ». La jeune Beauvoir connaît cet effet de lecture dont parlera Duras dans *L'Été 80* : « Et la jeune fille a parlé à l'enfant, tandis qu'ils marchaient sur le miroir, d'une lecture récente, brûlante *dont elle ne pouvait pas se défaire*⁸⁸. » Comment pourrait-elle « se défaire » de la lecture de Fournier et de Rivière, qui l'ont tous deux « hypnotisée », ou encore de Gide, de Claudel, qui hantent l'ensemble des *Cahiers* ?

La fascination se manifeste chez Beauvoir par une réaction physique : le corps réagit à la lecture pour autant qu'il est le médiateur de l'âme. Le choc physique est en quelque sorte intellectualisé par la conscience, et s'exprime à travers les larmes du corps. Le 23 août 1926, avec ce goût de la classification qui la caractérise, elle recense toutes les espèces de larmes : les larmes « qui sont très douces », fruit d'une émotion de l'âme, les « larmes d'énervement » qui fonctionnent comme un exutoire, un soulagement pour le corps, et ces larmes qui surviennent lorsqu'une vérité s'est faite sur soi-même. Ces dernières « accompagnent toute manière plus intense de sentir, toute révélation faite par soi-même ou par un beau livre [...] » (*CJ*, 76). Ce qui se joue dans la lecture, c'est bien la relation intime du sujet à lui-même. Larmes de l'âme, plutôt que du corps, elles traduisent moins une émotion qu'une « froide opération intellectuelle » :

Quand une œuvre fait verser de telles larmes, je suis sûre que c'est une grande œuvre qui ne m'a prise ni par un sentimentalisme facile ni par un clinquant sans valeur : Jammes, Claudel, *Le Grand Meaulnes* m'ont fait pleurer ainsi d'admiration accablée. (*CJ*, 76-77)

⁸⁶ J.-P. Sartre, *L'Imaginaire* [1940], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 326.

⁸⁷ Najet Tnani, « L'intertexte comme lecture de l'autre et de soi », *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 162.

⁸⁸ Marguerite Duras, *L'Été 80* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 70. Je souligne.

On pourrait qualifier ces larmes d'existentielles, parce que « l'amertume de la vie se découvre soudain » et qu'elles dévoilent « une vérité douloureuse inhérente à la vie même ». Claudel, à cet égard, a un statut particulier : « Il y a même des écrivains (Claudel) qui apportent mieux qu'une sympathie : une réponse et un apaisement ; par exemple l'admirable "Saint Louis" dans les *Feuilles de Saints* » (CJ, 56).

La lecture, dans ces conditions, est dotée de fonctions paradoxales : elle n'est pas seulement lecture passive de l'autre, mais aussi vecteur d'un sens déterminant pour le lecteur. Cette interprétation rejoint celle de Vincent Jouve pour qui le rapport du lecteur au texte est « toujours à la fois réceptif et actif » : « Le lecteur ne peut retirer une expérience de sa lecture qu'en confrontant sa vision du monde à celle impliquée par l'œuvre. La réception subjective du lecteur est conditionnée par l'effet objectif du texte⁸⁹ ». La lecture, en tant qu'elle contribue à construire l'identité du sujet tout en renouvelant sa vision du monde, peut compter parmi les expériences vécues par le sujet. Quelque chose est susceptible de changer dans l'existence du sujet lisant : c'est le moment, pour Paul Ricœur, de la « reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence⁹⁰. » Chez Beauvoir, la « reprise du sens » possède une coloration mystique. Si ses larmes ont tant de valeur à ses yeux, c'est parce qu'elles servent l'âme et lui redonnent un regain d'énergie grâce à la vérité qui lui a été révélée sur elle-même :

C'est peut-être là qu'on atteint le maximum de désintéressement, et c'est pourquoi j'aime qu'on ait le goût des larmes, de ces larmes-là s'entend, qui loin de décourager et d'affaiblir, *trempe l'âme*, d'où elle sort *plus ardente à vivre, à agir, à admirer*, parce qu'elles *naissent de la vérité*, et que dans le vrai seul on retrouve le goût et les raisons de vivre. (CJ, 77 ; je souligne)

Les larmes procurées par la lecture ont à la fois une fonction régénératrice et herméneutique : l'existence doit puiser sa source dans le dévoilement de la vérité⁹¹. On comprend alors pourquoi, tant qu'une œuvre demeure obscure à Beauvoir, elle ne peut être que rejetée ou relue. Il lui faut parfois plusieurs lectures d'une même œuvre pour que le sens s'éclaire, comme *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, qui l'avait plus étonnée qu'émue à la première lecture :

Il y a de ces poèmes qui longtemps n'ont pas pour vous de sens précis, et puis soudain, ils s'éclairent, impossible désormais de les oublier ; il y a des vers aussi qui se détachent, et semblent venir à votre rencontre. (CJ, 77)

La diariste, dans sa tentative de description de l'activité du « lu » sur le « lisant », introduit une temporalité à l'intérieur du processus de réception⁹² de l'œuvre : elle cherche à exprimer

⁸⁹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁰ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 389.

⁹¹ Nous verrons qu'une même tâche sera assignée à l'écriture.

⁹² La « réception » renvoie au « pôle esthétique » de l'œuvre, selon la distinction proposée par W. Iser : « on peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur » (*L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 48). La réception subjective du lecteur s'oppose à l'« effet » de lecture qui, lui, est

toutes les nuances et les variations d'impressions qu'a suscitées une lecture, qu'elle suscite ou qu'elle suscitera encore à l'avenir. L'anthropomorphisme de la description des vers de Baudelaire en témoigne : la vie intérieure et imaginaire de Beauvoir est en continuelle métamorphose et jouit d'un dynamisme permanent. Le livre de Jacques Rivière, *Aimée*, paru en 1922, apparaît comme l'une de ses premières révélations livresques et chaque lecture est une redécouverte, un approfondissement de sa vie intérieure : lu au Luxembourg, « par un beau jour de vacances », le livre lui procure une « minute d'exaltation unique », une « plénitude de joie jamais retrouvée ». Elle y revient, à plusieurs reprises, comme lorsqu'elle le qualifie de « merveille d'art » (CJ, 87) parce qu'il a su allier l'art de bien écrire, le style et la pensée. Quelques pages plus loin : « Je relis *Aimée* — de plus en plus je me sens proche de Rivière » (CJ, 90). Puis : « *Aimée* ce matin m'a replongée dans cette exquise vie subtile et profonde » (CJ, 92).

La réception du texte n'est jamais arrêtée, mais réactivée par les lectures successives, jusqu'à son effectuation dans la vie de Beauvoir, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il se produise une *co-existence heureuse* avec Rivière. Dès lors, le texte lu apparaît, non comme une surface, mais comme un volume dont certaines connexions ne sont perceptibles qu'à la seconde ou la énième lecture. Michel Raimond a vu juste lorsqu'il souligne que « [d]ans le roman, la vie est éprouvée sur le plan de l'imaginaire et comprise sur le plan de l'intelligence. La lecture des romans vient fonder notre expérience personnelle ; elle lui assure des points de référence, contribue à sa maturation et à son élargissement⁹³ ».

1.1.3. Cartographie de la lecture : de la chambre aux bibliothèques

Si l'on suit pas à pas le cheminement intellectuel de Beauvoir et son apprentissage de la culture livresque, on découvre une véritable cartographie des lieux de lecture dans Paris. La plupart de ses déplacements sont dirigés par l'envie, parfois impérieuse, de lire ou d'étudier⁹⁴. La nature est particulièrement propice à cette activité. La jeune Beauvoir aime errer dans les jardins publics, le Luxembourg ou les Tuileries : « [...] j'erre dans les Tuileries où je lis du Giraudoux et du Salacrou achetés pour la circonstance en des petits volumes vert-jaune. Il fait vert, il fait doux, il fait triste » (CJ, 622), écrit-elle le 23 avril 1929. Il ne faudrait pas négliger le soin apporté par la diariste au récit de son aventure quotidienne : la dimension phonétique vient, dans cet exemple, tisser un lien d'affectivité entre la nature et la lecture des auteurs. La résonance phonétique (« Giraudoux » / « Salacrou » / « doux ») et la ressemblance entre la couleur des ouvrages et l'environnement naturel (« vert-jaune », « il fait vert ») prouvent que la diariste éprouve un réel plaisir à relater l'expérience dans son journal. Le moment d'écriture est susceptible de faire revivre l'émotion éprouvée dans le temps de la lecture. La description du lieu de lecture précède fréquemment la lecture, comme s'il s'agissait de recréer

produit par le texte, déterminé par l'œuvre (distinction établie par H. R. Jauss). Voir pour ces questions Vincent Jouve, *op.cit.*, p. 96.

⁹³ Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 193.

⁹⁴ Le 30 avril 1927, elle écrit : « Que ne puis-je aller de Belleville à la Sorbonne et de la Sorbonne aux livres que j'aime ! » (CJ, 324). Le même circuit est emprunté chaque jour par l'étudiante.

une ambiance propice à la remémoration du moment de lecture. La scène a parfois des airs de *locus amoenus*, comme ce 7 mai 1929 où Beauvoir raconte les conditions de sa lecture d'Homère :

Je m'étends dans l'herbe, contre la terre ; je ris de bonheur ; des gouttes commencent à jouer avec mon front et mes joues : je m'y offre les yeux fermés. [...] Près du lac je m'assieds dans le soleil, la rumeur des autos, l'odeur de pluie sur le sol, je lis Homère. (CJ, 641)

Lorsqu'elle a lieu dans un espace naturel, la lecture est souvent associée à deux autres activités complémentaires, la marche et la mémorisation : « Quand il faisait beau, j'allais lire au Luxembourg, dans le soleil, je marchais, exaltée, autour du bassin, en me répétant des phrases qui me plaisaient » (MJFR, 258). Le corps est sollicité autant que l'esprit comme pour mieux habiter les mots que la jeune femme se récite à elle-même.

La lecture est toujours située, rattachée à des lieux bien identifiables : Beauvoir découvre *Le Grand Meaulnes* « à l'Institut catholique, dans cette bibliothèque où je ne pouvais pas pleurer comme je voulais » (CJ, 84), mais aussi « Gide, Péguy, Claudel » à Sainte-Geneviève, « où je voudrais être seule pour crier mon admiration ou ma peine, où tout cela m'étouffe⁹⁵ ». La jeune femme est une habituée des lieux publics, notamment des bibliothèques de prêt. Elle fréquente « L'Ami des livres » (CJ, 471), ou plutôt « La Maison des Amis des Livres », librairie-bibliothèque de prêt fondée en 1915 par Adrienne Monnier⁹⁶, où elle aperçoit, entre autres, Jean Prévost et Léon-Paul Fargue⁹⁷. À peine âgée de quatre ans, Simone fut personnellement abonnée à la bibliothèque Cardinale, une bibliothèque de la place Saint-Sulpice où sa mère veillait à ce que sa sœur et elle lisent des ouvrages « sains ».

Cette bibliothèque est transposée dans la première nouvelle de *Quand prime le spirituel* : une grand-tante de l'héroïne, Marcelle Drouffe, tient « un cabinet de lecture, rue Saint-Sulpice ». Marcelle éprouve la même fascination enfantine que Beauvoir pour ces lieux sombres, peuplés d'habitues, essentiellement « des vieilles dames et des prêtres », à l'exception de quelques « hommes mûrs aux visages affinés par la pensée, aux regards lourds ». Si la bibliothèque est un lieu propice à l'imagination et à la rêverie, c'est parce que les êtres qui la font vivre sont à la fois des habitués et des inconnus. Le silence étant de rigueur, la parole y est proscrite ; seul le regard permet de déchiffrer le mystère qui entoure le nouveau visiteur. Car la bibliothèque est aussi l'espace des possibles romanesques, un lieu d'invention et de transgression. Les ouvrages sérieux côtoient les romans, dotés d'une

⁹⁵ Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Beauvoir reprend le même vocabulaire passionnel pour décrire ses lectures à Sainte-Geneviève : « J'écumai Sainte-Geneviève : je lisais Gide, Claudel, Jammes, la tête en feu, les tempes battantes, étouffant d'émotion » (MJFR, 258). La sensation d'étouffement, certainement liée à l'espace clos des bibliothèques, est omniprésente dans la description des impressions de lectures.

⁹⁶ Cette bibliothèque occupe une place privilégiée dans l'imaginaire livresque de Beauvoir. Hantée par la gardienne des lieux, elle recèle maints trésors que la jeune fille ne peut s'empêcher d'emporter avec elle : « je m'abonnai à la "Maison des amis des livres" où trônait en longue robe de bure grise Adrienne Monnier ; j'étais si goulue que je ne contentais pas des deux volumes auxquels j'avais droit : j'en enfouissais clandestinement plus d'une demi-douzaine dans ma serviette ; la difficulté était de les remettre, ensuite, sur leurs rayons, et je crains bien de ne pas les avoir tous restitués » (MJFR, 258).

⁹⁷ 11 avril 1929 : « Je passe chez Monnier où j'aperçois Fargue. » (CJ, 611)

« étiquette rouge », ceux-là même dont la mère de Beauvoir lui interdisait l'accès. La petite Marcelle fantasme sur les hommes élégants, bien plus âgés qu'elle, sur lesquels elle porte une « attention passionnée » : « [...] c'étaient peut-être des écrivains, des poètes, assurément ils faisaient partie de cette élite intellectuelle dont M. Drouffe parlait souvent d'un air mystérieux. Marcelle les contemplait avec dévotion » (QPS, 35). Au début de la nouvelle, Beauvoir imagine une situation de dialogue entre Marcelle et cette « élite » :

Elle souhaitait ardemment qu'un jour l'un d'entre eux l'aperçût et dît d'une voix veloutée : « Comme elle a des lectures sérieuses, cette jolie petite fille ! » Il l'interrogerait, et il serait émerveillé par ses réponses ; alors il l'emmènerait dans une belle maison pleine de livres et de tableaux et il causerait avec elle comme avec une grande personne. (QPS, 35)

Porté par ce choix de l'imaginaire, la petite Marcelle ressemble étrangement à la jeune Beauvoir. On retrouverait d'ailleurs les mêmes préoccupations chez le jeune Sartre, qui, à travers Paul dans *Jésus la Chouette*, rêve de situations amoureuses où il serait entouré « de princesses russes séduites par [sa] beauté ou de jeunes Françaises attirées par la renommée de [son] intelligence⁹⁸ ». Si Beauvoir choisit la fiction à travers l'histoire de Marcelle, la situation de Simone et celle de Marcelle sont, au fond, assez communes. C'est tout le destin secret de la jeune fille qui est retenu entre les livres de la bibliothèque. Pour évaluer la puissance d'un tel fantasme, il faut relire les premières pages de la nouvelle qui relatent l'atmosphère de piété étouffante où se morfond la petite fille. La bibliothèque, pour l'auteure de la nouvelle, est donc bien plus qu'un lieu de détente intellectuelle : elle constitue un sas obligatoire avant d'entrer dans le monde des adultes et pousse à la transgression des codes de la société dont les jeunes filles sont toutes deux issues.

Ce sont surtout les grandes bibliothèques parisiennes qui reviennent inlassablement sous la plume de la diariste. À partir de l'hiver 1926, alors que Simone étudie à l'Institut Sainte-Marie et doit faire face à la rigueur de son programme scolaire, Françoise, sa mère, lui laisse la liberté de passer ses après-midi dans certaines grandes bibliothèques, comme le rappelle Deirdre Bair :

Elle avait enfin la liberté de lire ce qu'elle voulait, et, laissée à son seul choix ou presque, elle ne se priva pas d'explorer de multiples domaines. Mais elle ne pouvait pas passer son temps à lire, et elle se retrouvait le nez levé, à dévisager les autres lecteurs et à inventer des prétextes pour aborder ceux qu'elle pensait pouvoir l'intéresser ; tentatives qui, d'habitude, avortaient⁹⁹.

Ces espaces de fréquentation, aussi bien des livres que des lecteurs, seront bientôt un des lieux privilégiés de l'étude et de la culture pour Simone. La lecture et l'amitié autour des livres entraînent une personnification des lieux qu'elle fréquente assidûment, comme ce 26 janvier 1929 : « La Sorbonne, Normale, la B.N. sont des lieux maintenant peuplés de pensées

⁹⁸ J.-P. Sartre, *Écrits de jeunesse*, édition établie par Michel Rybalka et Michel Contat, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 62. *Jésus la Chouette* est sans doute le plus important des récits « réalistes » écrits par Sartre à l'âge de dix-sept ans. Selon M. Contat et M. Rybalka, le personnage de Paul « représente sans doute Sartre lui-même » (*ibid.*, p. 57).

⁹⁹ D. Bair, *op.cit.*, p. 109.

vivantes, des livres que chacun a lus, de ses visions singulières, de ses idées » (CJ, 583). C'est dans l'espace clos des bibliothèques que Beauvoir parviendra à se recréer un monde à elle, vivant en harmonie entre rêve et réalité.

Les lieux publics fermés sont aussi propices aux lectures. Le 6 janvier 1929 elle dit lire au musée du Luxembourg un livre de Jean Guéhenno et une étude sur Michelet « devant des tableaux impressionnistes » (CJ, 580). C'est, semble-t-il, moins le livre lui-même que l'environnement esthétique et culturel qui procure le plaisir de la lecture. Simone éprouve aussi une grande satisfaction à retrouver des lieux particuliers qui lui sont chers, comme la chambre de son ami Pontremoli, dont la description se dote d'une esthétisation :

Joie profonde de retrouver cette chambre, le divan, la bibliothèque emplie de livres sympathiques, la toute petite table entre les toutes petites chaises, les grands tabourets devant les pupitres chargés de papiers, deux jolis tableaux, un buste de femme assez beau entre les œuvres complètes de Baudelaire. (CJ, 503)

Les descriptions des chambres se font plus nombreuses à partir de 1928, en partie parce que Beauvoir s'est constitué un nouveau réseau d'amis, remplaçant les anciennes condisciples du cours Desir. Dans le nouveau cercle, citons Michel Pontremoli, Jean Miquel, Georgette Lévy, mais aussi les fidèles : Stépha, Merleau-Ponty, Maheu, sans oublier Zaza. On découvre chez la jeune femme une sensibilité accrue pour le décor et l'atmosphère où vivent ses proches. Après sa rencontre avec Sartre, elle aime dévaliser la bibliothèque des Nizan, « dans le bureau tapissé de livres, avec un portrait de Lénine, une affiche de Cassandre et la sublime *Naissance de Vénus* accrochée au mur » (CJ, 732). Le mélange des genres — Lénine côtoyant Cassandre et Vénus —, loin d'effrayer Beauvoir, ne fait qu'exacerber son désir de lectures et d'étude : n'est-ce pas un endroit idéal pour traduire Aristote « en buvant du café » ?

Beauvoir recherche un espace-refuge propice à une lecture de plaisir. La chambre reste un endroit privilégié : « Dans ma chambre ouverte au soleil, heure parfaite en lisant ce livre [*Les Varais* de Chardonne] très beau ; heure plus parfaite encore après l'avoir lu à goûter la simplicité heureuse de ces instants [...] » (CJ, 655). De multiples chambres peuplent l'espace des *Cahiers* : il y a cette « chambre où l'on voudrait vivre » (CJ, 591), intérieur fermé sur sa propre perfection comme celle de Nadine Landowski¹⁰⁰, ou, à l'inverse, cette « chambre ouverte sur les toits » (CJ, 592) où l'on aperçoit le ciel et où Josée Le Corre¹⁰¹ peut goûter à la solitude. Jusqu'en 1929, Beauvoir dut se contenter d'un espace à soi très restreint ; la solitude physique, chez ses parents, était quasi inexistante. Dans *La Force de l'âge*, elle reconnaît qu'elle était longtemps restée indifférente à l'environnement dans lequel elle vivait : « [...] je m'accommodais de n'importe quel réduit : il me suffisait encore de pouvoir fermer ma porte pour me sentir comblée » (FA, 18). En 1929, les chambres disposant d'un divan et de simples rayonnages ne lui suffirent plus. Lorsque Beauvoir partage l'appartement de sa grand-mère, elle peut enfin créer un lieu à sa mesure :

¹⁰⁰ En 1929, Beauvoir fait la connaissance de Nadine Landowski, fille du sculpteur français Paul Landowski.

¹⁰¹ Josée Le Corre devient l'amie de Beauvoir pendant les vacances 1927.

Aux environs de mes douze ans, j'avais souffert de ne pas posséder à la maison un coin à moi. [...] Voilà qu'enfin moi aussi j'étais chez moi ! [...] J'avais une table, deux chaises, un grand coffre qui servait de siège et de fourre-tout, des rayons pour mettre mes livres [...]. (FA, 17)

L'odeur du « poêle à pétrole rouge et qui sentait très mauvais » singularise l'espace de sa chambre secrète : « [...] il me semblait que cette odeur défendait ma solitude et je l'aimais. » Beauvoir a enfin trouvé son « refuge matriciel », pour reprendre l'expression de Béatrice Didier, et elle peut vivre sans témoin : « Quelle joie de pouvoir fermer ma porte et passer mes journées à l'abri de tous les regards ! », poursuit-elle.

La solitude est la condition nécessaire d'une activité qui n'est pas encore nommée ici, l'écriture. En effet, « [l]a première condition pour écrire », écrira Beauvoir lors d'une Conférence donnée au Japon en 1966, « c'est d'avoir *une chambre à soi*, un endroit où l'on puisse se retirer pendant quelques heures, où l'on puisse, sans être dérangé, réfléchir, écrire, relire ce qu'on a fait, se critiquer, *être seul avec soi-même*¹⁰². » La lecture d'*Une Chambre à soi* de Virginia Woolf a contribué à tisser un lien entre la création féminine et l'appropriation d'un espace à la fois réel et symbolique, qui permette à la femme créatrice de « s'appartenir » avant de « pouvoir écrire », de « pouvoir accomplir quelque chose¹⁰³ ».

1.1.4. Une « solitude aménagée »

Dans les *Cahiers*, la solitude n'est pas décrite comme une peur, une angoisse ou un manque, mais bien comme une « solitude aménagée¹⁰⁴ ». Dès 1926, la « solitude matérielle » apparaît à Beauvoir comme une condition nécessaire à la lecture et au retour sur soi :

Comme j'aime sauvagement la solitude ; non la solitude morale qu'il faut accepter mais qui toujours a déchiré même ceux qui s'en paraient orgueilleusement ; mais la solitude matérielle, qui permet seule de retrouver la compagnie des êtres chers, réels ou imaginaires, et la présence de soi-même. (CJ, 64)

La diariste se plaint régulièrement d'être troublée par les dérangements qu'entraînent la vie extérieure et l'existence d'autrui ; elle ne peut s'empêcher de rendre compte des parasitages du quotidien, comme ce 16 octobre 1926 :

(Jacqueline¹⁰⁵ est venue qui a *interrompu* cette analyse ; déception : elle est trop différente ; elle est très pieuse, ne comprend rien à mes complications — lui donner ma sympathie. Et puis *réenvahissement* ; étrangeté détachée comme certains soirs d'autrefois. Tout me parvient atténué, assourdi, en rêve. Au milieu de ma chambre, seule ; une grande tendresse de nouveau ; et

¹⁰² S. de Beauvoir, « La femme et la création », in Claude Francis et Fernande Gontier, *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1979, p. 458. Je souligne.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 469.

¹⁰⁴ Voir Bernard Grasset, *Aménagement de la solitude*, Paris, Grasset, 1947. Nathalie Heinich, dans *Être écrivain. Création et identité* (Paris, La Découverte & Syros, 2000), cite Grasset : la « solitude aménagée » est « la seule condition possible pour les créateurs », elle permet un « commerce privé avec le monde, que le moindre commerce avec les êtres peut troubler » (p. 127).

¹⁰⁵ Il s'agit de Jacqueline Boignes, une camarade du cours Desir.

la paisible certitude de n'atteindre jamais au bonheur. [...] Je suis un peu fatiguée... *lasse surtout de ne pouvoir être tranquille.* [...]). (CJ, 126 ; je souligne)

Le passage de l'intrusion de l'extérieur au repli dans l'intimité est particulièrement rendu visible par le style sténographique, coupé et haché, de la diariste. Le 17 août 1926, Beauvoir exprimait déjà son énervement face à l'intrusion sociale :

Zut pour les gens qui viennent vous déranger quand vous êtes si bien tranquille. Oh ! la vie sociale ! d'autant plus qu'à *force de faire des concessions aux autres, on arrive à s'en faire à soi-même.* (CJ, 62 ; je souligne)

Que faut-il entendre par le terme de « concessions » ? Il semble que le simple contact avec autrui entraîne des renoncements, des contrariétés, des compromissions qui ne peuvent qu'entraver le champ clos de l'intériorité, violer l'espace privé. Le « moi » risque une déperdition de soi en compromettant sa vie intérieure. Ce trait est commun à nombre de scripteurs dans leur journal intime. Katherine Mansfield¹⁰⁶ ne dit pas autre chose lorsqu'elle écrit dans son propre journal : « Vécue avec d'autres, l'existence perd ses contours, c'est ce qui m'arrive avec J. Mais quand je suis seule, elle devient infiniment précieuse, merveilleuse ; c'est le détail de la vie, la *vie* de la vie¹⁰⁷. » En somme, il n'y a que dans la solitude, qui permet la reprise de soi, que l'on peut goûter à la quintessence de la vie.

Il existe un autre type de solitude que Beauvoir évoque et qui s'associe parfois à la « solitude matérielle ». Proche de la prière silencieuse, la lecture sacrée opère une transfiguration de l'existence. Ainsi l'Institut catholique lui offre-t-il, à quelques pas de chez elle, « un silencieux asile », loin des turbulences extérieures :

C'est là, assise devant un pupitre noir, parmi de pieux étudiants et des séminaristes aux longues jupes, que je lus, les larmes aux yeux, le roman que Jacques aimait entre tous et qui s'appelait non *Le Grand Môle* mais *Le Grand Meaulnes*. *Je m'abîmai dans la lecture comme autrefois dans la prière.* (MJFR, 258)

Dans ce lieu empreint de religiosité, la figure d'autrui n'apparaît pas comme une présence à repousser, bien au contraire, la salle de lecture, selon la belle expression d'Éric Marty, devient « un espace de rassemblement des sujets dans la densité d'un silence unanime¹⁰⁸ ». La jeune femme se récite pour elle-même des psaumes, des proverbes, des prophéties, et s'enferme dans ce qu'elle nomme une « solitude sonore¹⁰⁹ » (CJ, 419), rassemblant toute son énergie sur soi : elle suit la trace de Saint Jean de la Croix. Elle y savoure pour elle-même le silence de la pensée discursive, dans une quasi-dissolution de l'activité psychique : seule compte

¹⁰⁶ Beauvoir connaît la romancière. Elle relit *Félicité*, paru en 1920, « livre charmant qui me rend plus palpable cet intense bonheur que j'ai à être et à simplement prononcer ces mots : azur, jet d'eau, verdure, violet, etc. » (CJ, 656). Le roman semble influencer Beauvoir au point qu'elle souhaite écrire le projet d'un roman « qui pourrait être un hymne à toute notre délicieuse existence ».

¹⁰⁷ Katherine Mansfield, mai 1915. Cité par Béatrice Didier, *op.cit.*, p. 87.

¹⁰⁸ Éric Marty, *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 32.

¹⁰⁹ Elle écrit : « Cette grande aventure intérieure va se poursuivre dans ma "solitude sonore" » (CJ, 418-419). Nous reviendrons un peu plus loin sur l'influence des mystiques chrétiens dans la formation de Beauvoir.

l'uniformité du mouvement continu de la prière, sans aucun concours actif de son âme. Ce rêve d'une douce passivité, d'une abolition de la pensée est à associer au désir de s'exiler, assez fréquent sous la plume de notre diariste¹¹⁰.

Les nombreuses manières de lire que nous avons abordées, loin d'être exhaustives, mettent toutes en valeur l'importance du cadre dans lequel la lecture prend place. En ce sens, celle-ci est souvent *solidaire* du monde : elle peut s'exercer en communion avec lui ; mais la plupart du temps, lorsqu'elle se fait réflexive, critique, elle s'inscrit dans la *différence* avec lui, obligeant à un rejet de l'extériorité au profit de l'intériorité. La pensée doit s'absenter momentanément du monde pour adopter une position réflexive et consigner ses impressions de lecture. En effet, les *Cahiers* révèlent la disposition de Beauvoir à lire en écrivain, ou du moins en scripteur, c'est-à-dire « plume à la main ».

1.2. Le temps de la réflexion critique

Les *Cahiers* puisent leurs réflexions dans le climat poétique et intellectuel de la France des années vingt. Ils apparaissent aussi comme le prisme d'un tournant important dans l'histoire de la littérature : au sortir de la Grande Guerre se déploie une nouvelle configuration littéraire, voyant disparaître une génération d'auteurs, Maurice Barrès et Pierre Loti en 1923, Anatole France en 1924, tandis que d'autres, comme Gide, Proust ou Colette, poursuivent leur carrière, et qu'une nouvelle génération apparaît, des tendances, des mouvements fondateurs de la littérature, avec, en tête, Mauriac, Giraudoux, Aragon, Drieu la Rochelle, Montherlant, Green, Bernanos, Malraux ou encore Céline¹¹¹.

Pendant ses années d'apprentissage, et comme pour tendre un miroir à son époque, Beauvoir prend des notes sur chacune de ses sorties culturelles, mais surtout chacune de ses lectures. Le journal dérive, comme chez Gide, d'un carnet de lectures. Ces dernières exercent sur elle un attrait puissant, elles sont souvent la source d'un ravissement, mais elles fécondent aussi son inspiration critique. On en trouve trace presque à chaque page. Ses jugements sont souvent péremptaires et il arrive qu'elle discute un livre sans l'avoir réellement lu, simplement après avoir parcouru quelques passages. Mais chaque lecture, si brève, si rapide soit-elle, appelle un commentaire, une discussion, prolongeant, dans un tête-à-tête avec elle-même, les moments d'échanges intellectuels qu'elle partageait, enfant, avec son père. Ses commentaires critiques sont plus ou moins techniques ou élaborés, allant du simple jugement de goût aux quelques lignes détaillant les vertus d'un style ou d'une pensée. Dans une position de témoin privilégié d'une évolution littéraire qui retient toute son attention, Beauvoir s'étonne, s'offusque ou exulte devant une innovation stylistique ou les traits d'une pensée qu'elle cherche à comprendre à l'aune de la sienne. Plus rares sont les entrées où elle

¹¹⁰ En 1929, Beauvoir est marquée par la lecture de *Walden ou La Vie dans les bois* qui sonne comme une invitation à une vie innocente, reculée, loin de la société des hommes. La jeune femme est séduite par ce retrait hors de la communauté, cet exil décidé, cette solitude choisie : « Le soir je lis Thoreau qui m'intéresse et me fait rêver d'une vie libre, libre, loin des livres, au cœur de la campagne insouciant » (CJ, 605).

¹¹¹ Sur le panorama littéraire des années vingt, je renvoie aux pages consacrées à ce sujet dans Michèle Touret, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, tome 1 (1890-1940), Presses Universitaires de Rennes, 2000.

travaille en historienne de la littérature, lorsque, disposant du recul nécessaire, elle replace un auteur, une œuvre, dans un courant, une génération littéraire. Dans tous les cas, les commentaires travaillés, témoignant d'une maîtrise de plus en plus forte du langage et de ses effets stylistiques, impliquent une distance critique où l'on décèle le futur écrivain derrière les mouvements d'humeur d'une lectrice exigeante.

Quels sont donc les auteurs et les ouvrages littéraires envers lesquels s'exerce la plume parfois acerbe de Beauvoir ? Un chercheur soucieux de retracer la chronologie des œuvres qui peuplent progressivement la bibliothèque intérieure de Beauvoir pourrait reconstruire une histoire de la lecture, de 1926 à 1930, tant la diariste retranscrit au jour le jour, avec une attention maniaque, ses expériences de lecture. On comptabiliserait certainement près de deux cents auteurs cités ou simplement nommés au détour d'une phrase. Dans cette masse de noms, que l'histoire littéraire n'a pas tous retenus, quelques figures littéraires émergent et surplombent l'ensemble, n'appartenant pas forcément à la même génération ni à la tradition littéraire française. C'est autour de cette constellation que s'élabore véritablement une pensée critique du littéraire et du romanesque.

1.2.1. Un vaste panorama de la littérature

Vers 1890, avec Gide, Valéry, Claudel, Proust, avaient paru les premières œuvres d'une haute littérature à laquelle il ne manquait que des lecteurs de qualité. Il faudra à ces écrivains près de trente ans pour trouver un public¹¹².

En 1926, ces écrivains ne parlaient plus dans le désert : ils trouvaient en la jeune Beauvoir une fervente lectrice. Avec un élan passionné, elle redécouvre en effet les auteurs de la génération précédente, comme la plupart de ses contemporains :

Quand on lit le numéro des *Cahiers du Mois* intitulé, en 1926, *Examens de Conscience*, on est frappé de voir quel culte les jeunes rendaient aux générations précédentes : Barrès, Bergson, Claudel, Dostoïevsky, Freud, Gide, Maurras, Proust, Rilke étaient leurs maîtres. [...] Surtout, nous ne pouvions manquer d'être frappé par le phénomène singulier qu'était, après 1919, le tardif mais immense succès de Gide, de Proust, de Valéry et de Claudel¹¹³.

Beauvoir n'échappe pas à la règle formulée par Michel Raimond. Seul Freud fait exception dans ce vaste panorama d'auteurs, puisqu'il lui faudra attendre quelques années encore avant de le découvrir. Ses maîtres sont bien ses aînés d'une génération, à la différence de Sartre, élevé « dans le culte des classiques » et nourri de Claude Farrère et d'Anatole France, c'est-à-dire des écrivains qui travaillaient plutôt « aux environs de 1850 ». Si Sartre, comme le narrateur le raconte dans *Les Mots*, avait à dépasser « un handicap de quatre-vingts ans¹¹⁴ »,

¹¹² Michel Raimond, *op. cit.*, p. 101.

¹¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁴ Sartre évoque dans son roman autobiographique l'éducation qu'il a reçue de son grand-père, Charles Schweitzer : « Entre la première révolution russe et le premier conflit mondial, [...] un homme du XIX^e siècle imposait à son petit-fils les idées en cours sous Louis-Philippe. [...] Je prenais le départ avec un handicap de quatre-vingts ans » (Voir J.-P. Sartre, *Les Mots*, in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, éd. publiée sous

Beauvoir, elle, appartenait pleinement à sa génération : « Barrès, Gide, Valéry, Claudel : je partageais les dévotions des écrivains de la nouvelle génération ; et je lisais fiévreusement tous les romans, tous les essais de mes jeunes aînés » (*MJFR*, 269). Une vision panoramique de cette histoire ne laisse entrevoir que peu de zones d'ombres — seuls, peut-être, les tragiques grecs, et plus généralement le théâtre¹¹⁵, sont-ils sous-représentés parmi la masse des livres parcourus par Beauvoir, qui leur préférerait la lecture des romans.

Beauvoir est dans une position singulière par rapport à l'évolution du roman français. Pendant quatre ans, elle se fait le témoin de ses métamorphoses, qui conduit, selon Michel Raimond, « de Zola à Alain-Fournier, de Bourget à Gide, de Balzac à Proust ; du récit objectif au monologue intérieur ; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué [...] »¹¹⁶. À quoi tenait cette métamorphose du roman ? Elle « tenait à une crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de posséder sur le réel un point de vue absolu¹¹⁷ ». Tout laisse penser que Beauvoir intégrera, en tant que témoin historique de la crise du roman, les motifs de cette *crise de l'intelligence*, pour en faire le moteur de sa propre écriture. Le refus du narrateur omniscient, le réalisme subjectif, l'utilisation du monologue intérieur en sont les symptômes les plus évidents. Sans compter que les problèmes posés au cours des années vingt donneront à nouveau lieu à débat dans les années cinquante et soixante, au moment où Beauvoir marquera pleinement de son empreinte le champ romanesque.

Les écrits de jeunesse se font le reflet des problèmes que posaient, dès les années qui ont précédé la première guerre, les œuvres de Proust ou de Gide. Cette réflexion s'est vue prolongée ensuite par « une littérature romanesque pénétrée d'intentions nouvelles et de techniques inédites¹¹⁸ ». La *Nouvelle Revue Française*, en ces années fertiles, se fait l'écho des inventions romanesques : les articles de Rivière sur « Le Roman d'aventure », qui datent de 1913, la question du roman poétique et les débats qu'il alimente complètent le tableau d'une littérature en quête d'un nouveau mode de rapport à la réalité et de nouveaux modèles narratifs capables d'intégrer l'inconnu et la nouveauté. La constellation de Gide, d'Alain-Fournier, de Rivière, de Proust, gravite en permanence autour de la jeune Beauvoir. Les années d'après-guerre sont aussi celles qui voient les débuts d'une nouvelle génération d'écrivains parmi lesquels Giraudoux, présent aussi dans les *Cahiers*. Après avoir relu Mauriac (*Thérèse Desqueyroux*, *La Chair et le sang*), mais aussi Alain ou Cocteau (*Le Potomak*, *Le Rappel à l'ordre*), elle redécouvre Proust, qui figure parmi ses auteurs préférés :

En rentrant, je lis du Proust, *Du côté de Guermantes*, je suis prise plus qu'à la première lecture ; ces raffinements mondains sont par leur inutilité même une construction purement poétique ; tout est ici important, difficile. (*CJ*, 645 ; je souligne)

la dir. de Jean-François Louette, avec la collaboration de Gilles Philippe et de Juliette Simont, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 33).

¹¹⁵ Beauvoir lit peu de pièces de théâtre mais elle assiste régulièrement à des représentations.

¹¹⁶ M. Raimond, *op.cit.*, p. 13.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

Beauvoir lit avec passion Proust, non pas tant pour sa psychologie introspective¹¹⁹, que comme un romancier de la mondanité. *Albertine disparue*, paru en 1927, avait déjà emporté son adhésion lorsqu'elle louait la capacité du romancier à imposer les « mondes de la fiction¹²⁰ », infiniment plus riches que le monde réel et « qui n'existent que dans [son] cerveau » (*CJ*, 299). La fiction proustienne se situe sur un autre territoire que la réalité du monde, à ce point de convergence entre l'affectivité attachée à la mémoire — ce qui se passe, précisément, dans son cerveau — et la poésie qui se dégage des textes. On notera comment la présence intertextuelle de Rivière et de sa morale individuelle (« Comme tout ce qui m'arrive est important !¹²¹ ») s'insinue ici dans le commentaire critique de l'écriture proustienne. Ou plutôt comment le texte de Proust se rattache à la conscience subjective de Beauvoir par l'intermédiaire de Rivière.

La lecture participe d'un mouvement de contestation de son héritage culturel familial. La jeune Simone a été sensibilisée très tôt par son père au grand patrimoine littéraire de la France, en commençant par l'*Histoire de la littérature française* de Lanson. Il lui fit découvrir Anatole France, qu'il tenait pour « le plus grand écrivain du siècle » (*MJFR*, 262), mais la lecture des œuvres de celui-ci suscitèrent chez elle peu d'enthousiasme : elle rejetait l'hédonisme de sa pensée¹²². Tous les romans que Beauvoir découvre à partir de 1926 étaient jusque-là censurés par ses parents, si bien que tout nouveau roman devient roman *contre* le modèle littéraire, canonique, institué par son éducation¹²³. L'opposition entre « ouvrages sérieux » et « romans », de rigueur dans sa formation livresque, n'a fait qu'exacerber sa curiosité pour la littérature de son temps. Elle se veut avant tout lecteur, témoin du *présent*. L'apprentie-écrivain hérite d'un système de valeurs qui distingue la littérature légitime et la sous-littérature, celle qui corrompt la jeunesse :

Ma mère classait les livres en deux catégories : les ouvrages sérieux et les romans ; elle tenait ceux-ci pour un divertissement sinon coupable, du moins futile, et me blâma de gaspiller avec Mauriac, Radiguet, Giraudoux, Larbaud, Proust, des heures que j'aurais pu employer à m'instruire sur le Béloutchistan, la princesse de Lamballe, les mœurs des anguilles, l'âme de la femme ou le secret des Pyramides. Ayant effleuré du regard mes auteurs favoris, mon père les jugea prétentieux, alambiqués, baroques, décadents, immoraux [...]. (*MJFR*, 259)

Si Beauvoir rejette la littérature de ses parents, elle hérite néanmoins d'une certaine tournure d'esprit que son éducation, au demeurant fort classique, lui a apporté : le culte des

¹¹⁹ Sartre, lui, découvre chez Proust le romancier de l'introspection et de la rétrospection. Voir J.-F. Louette, « Introduction », *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op.cit., p. XVIII : « Avec toute sa génération, Sartre lit Proust comme un romancier de la vie intérieure (et non comme un romancier de la mondanité, ou un romancier comique, etc.) : Proust fait de la psychologie introspective. »

¹²⁰ Elle écrit : « Oh ! ma passion pour Proust qui a su m'imposer cet univers ! »

¹²¹ Beauvoir cite cette phrase de Rivière en épigraphe dans son Deuxième Cahier.

¹²² De même, elle ne supporte pas la platitude des romans de Maupassant, que son père considérerait comme des chefs d'œuvres.

¹²³ Nous reviendrons sur cette transgression par les livres un peu plus loin.

modèles, transmis par le père¹²⁴ et confirmé par l'inculcation scolaire du Cours Desir, les idées sur la littérature — la littérature comme mission — et toute la tradition rhétorique qui consiste à valoriser le beau style, à mêler la philosophie à l'art, se retrouvent dans ses commentaires de lecture¹²⁵.

La jeune femme est entraînée, poussée dans sa conquête livresque par l'évolution du champ littéraire, qui participe d'un mouvement plus général d'effervescence artistique. Toutes les disciplines artistiques connaissent une profusion sans précédent, comme l'explique Jean Cassou, évoquant, en 1973, « ces années vingt-cinq où l'euphorie succédant à une guerre présumée la dernière des dernières avait fait renaître, dans une extraordinaire effervescence, les lettres et les arts. [...] On renouait avec les inventions qui avaient commencé de se manifester avant l'horrible parenthèse, et qui s'étaient annoncées comme prestigieuses : la littérature, en particulier, connaissait un succès qu'elle n'a pas retrouvé depuis¹²⁶. » Ce succès est très favorable au genre romanesque. Les années vingt sont en effet marquées par une surproduction de romans. « C'est devenu un lieu commun dans les années d'après-guerre que de "reconnaître la prédominance du roman"¹²⁷ », note Michel Raimond, avant d'ajouter : « Tel était le prestige du genre qu'on n'était reconnu comme créateur que lorsqu'on avait produit un ouvrage d'imagination. Le roman prenait toutes les formes et tout prenait la forme du roman. » Cette surproduction et cette plasticité nouvelle du genre est visible à travers l'avalanche de romans parus au moment de la rédaction des *Cahiers*, et que Beauvoir s'empresse de lire. Un livre paru est un livre aussitôt lu. Rien qu'entre 1925 et 1927, la liste des parutions est impressionnante, parmi lesquels les ouvrages d'Henri Pourrat¹²⁸, René Crevel¹²⁹, Pierre Bost¹³⁰, Jean Prévost¹³¹, Jean Cocteau¹³², Marcel Arland¹³³, Drieu La Rochelle¹³⁴, mais aussi Paulhan, René Ghil ou Malraux¹³⁵. L'année 1927 voit aussi la parution d'*Adrienne Mesurat* de Julien Green et d'*Aline* de Ramuz, que Beauvoir insère dans son programme de lecture. Grâce à la variété des thèmes abordés et la maîtrise narrative des écrivains, le roman semble accéder à sa pleine maturité.

¹²⁴ Le rôle du père de Simone s'avère primordial dans l'inculcation des valeurs morales et littéraires. L'admiration que lui inspirent les écrivains provient de l'exemple paternel qui voue véritablement un culte pour certaines figures littéraires, les élevant bien au-dessus des savants, des érudits et des professeurs.

¹²⁵ Le cas est semblable à celui de Sartre, comme l'a bien montré Anna Boschetti dans son excellent ouvrage, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

¹²⁶ Jean Cassou, Préface à *Mes Amis* d'Emmanuel Bove, réédition chez Flammarion, 1973. Cité par Olivier Rony, *Les Années roman 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Flammarion, 1997, p. 14.

¹²⁷ M. Raimond, *op. cit.*, p. 108. Michel Raimond cite ici Benjamin Crémieux, dans un article des *Nouvelles littéraires* daté du 1^{er} mars 1924.

¹²⁸ *Le Mauvais garçon* (1925).

¹²⁹ *Mon Corps et moi* (1925) et *La Mort difficile* (1926).

¹³⁰ *Crise de croissance* (1926).

¹³¹ *Tentative de solitude* (1925) et *Brûlures de la prière* (1926).

¹³² *Rappel à l'ordre* (1926).

¹³³ *Les Âmes en peine* et *Étapes* (1927).

¹³⁴ *La Suite dans les idées* (1927).

¹³⁵ *La Tentation d'Occident* (1926).

C'est dans cette perspective globale de l'évolution d'un genre que Beauvoir eut, grâce à son mentor et cousin Jacques, la « foudroyante révélation de la littérature contemporaine » (TCF, 27), celle qui lui était jusqu'alors défendue. Elle la découvre non par soumission, comme la découvre Sartre, mais par plaisir¹³⁶. Jacques éblouit Simone avec les noms d'écrivains dont elle s'empresse de lire les œuvres, à commencer par le chef d'œuvre d'Alain-Fournier :

Il nous récita un poème de Cocteau et me donna des conseils de lecture ; il énuméra un tas de noms que je n'avais jamais entendus et me recommanda en particulier un roman qui s'intitulait, à ce que je crus comprendre, *Le Grand Môle*. (MJFR, 257)

Jacques est plus qu'un initiateur, un médiateur : il se révèle être un témoin privilégié du milieu artistique qui gravitait autour de Montparnasse. De là à être des leurs, à faire partie des cercles d'initiés, il n'y a qu'un pas. Ses connaissances dans le domaine de l'art amènent Beauvoir à l'intégrer symboliquement à ces milieux avant-gardistes, bien qu'il n'ait écrit aucune œuvre ni réalisé aucune production artistique. Jacques et Beauvoir, comme Alain-Fournier et Rivière en leur temps, s'intéressent à toutes les manifestations de l'art moderne. Grâce à Jacques, elle découvre Montherlant, Cocteau, Barrès, Claudel, Valéry, Gide, Radiguet, Larbaud, Proust, mais aussi Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire et Max Jacob, qu'elle rangera parmi ses poètes préférés. Il connaît bien les recherches théâtrales d'avant-garde du Cartel des quatre (Dullin, Baty, Jovet, les Pitoëff) et de Copeau. Il l'autorise même à rentrer dans son sanctuaire, à se servir dans sa bibliothèque, qu'elle « épuise » littéralement.

En trois ans, l'espace littéraire s'affirme dans toute son étendue : littératures passées ou contemporaines, proches ou lointaines. Outre l'impulsion créée par son mentor, c'est beaucoup grâce aux chroniques littéraires des revues critiques que Simone découvre les auteurs. Dès 1926, elle se donne pour tâche de parcourir chaque semaine quelques revues : « *La Revue des jeunes*, *La Revue universelle*, *La N.R.F.*, *Les Études*, peut-être d'autres ». Elle lit la revue-phare des années 1920, la *Nouvelle Revue française*, mais aussi *Les Feuilles libres*, la *Nouvelle Revue*, les *Cahiers du mois* et *L'Esprit*. Sur le boulevard Saint-Michel, elle s'arrête à la librairie Picart pour y feuilleter les revues d'avant-garde « qui en ce temps-là naissaient et mouraient comme des mouches ». Les outrances du surréalisme exacerbent sa sensibilité artistique lorsqu'elle découvre Aragon et surtout Breton : « Destruction de l'art, de la morale, du langage, dérèglement systématique, désespoir poussé jusqu'au suicide : ces excès me ravissaient » (MJFR, 324).

¹³⁶ Contrairement à Beauvoir, Sartre arrive tardivement à la littérature moderne et étrangère, avec un mélange de résistance, de méfiance, et même de mauvaise volonté, alors que ses camarades, parmi lesquels Paul Nizan, lisaient les auteurs « dans le mouvement », les écrivains modernes, ceux qui ne sont pas étudiés en khâgne ou à l'École normale : parmi ceux-là, Giraudoux, Conrad, et tous les jeunes auteurs russes qui étaient traduits en français et qu'il finit par lire, moins par plaisir que par soumission, avec Beauvoir, cherchant tous deux à s'approprier le monde contemporain. Beauvoir, formée à la littérature contemporaine par son cousin Jacques dans les années vingt, se fait donc à son tour l'initiatrice de Sartre dans les années trente en lui faisant découvrir de nombreux auteurs anglo-américains.

Cette période d'initiation a été formatrice et libératrice à la fois. Deirdre Bair raconte la survivance de l'émotion, quelque soixante ans plus tard, lorsque Beauvoir revient sur cette petite révolution qu'a été la découverte de la modernité littéraire :

Presque octogénaire, elle gardait le souvenir de l'émoi qui s'emparait d'elle lorsqu'elle ouvrait un roman moderne, découvrant « des mots que je connaissais déjà », mais organisés de telle manière que « tout prenait un sens neuf ». « Il y avait des concepts, des relations, des attitudes qui n'avaient jamais eu de place jusque-là dans mon univers bien ordonné, et qui n'auraient jamais été acceptés sous le toit de mes parents, ni par les gens que je connaissais, et même pas par Zaza, qui était la personne avec qui je parlais avant de littérature et d'idées. *J'étais complètement chavirée par les livres qu'il me faisait lire.* »¹³⁷

« Après la littérature moderne que je connais à fond, les littératures étrangères me sollicitent » (CJ, 513). Déjà enfant, elle lisait *Alice in the Wonderland* et *Peter Pan*. Plus tard, elle découvre les œuvres de George Eliot, des sœurs Brontë, de Virginia Woolf¹³⁸ (*Orlando, Mrs. Dalloway*) et même Rosamond Lehman, dont elle dévore le livre *Poussière*¹³⁹ qui avait été la passion des jeunes filles de sa génération: le jeune auteur, selon elle, avait senti tous les mythes de la jeunesse féminine¹⁴⁰. À partir de 1927, Beauvoir se tourne de manière systématique vers la littérature étrangère, surtout anglaise et russe, pour assouvir son désir de libres lectures. Elle y trouve des modèles pour une esthétique privilégiant la profondeur et la complexité. À cet égard, elle suit les pas du maître gidien, qui à la veille de la première guerre mondiale, répondait, dans *La Nouvelle Revue Française*, à une interview portant sur les dix romans français qu'il préférerait. En citant les noms de grands romanciers étrangers, anglais et russes en particulier, il fit valoir qu'il ne pouvait y avoir de comparaison avec leurs homologues français : « Qu'est-ce qu'un Balzac en face d'un Dostoïevsky¹⁴¹ ? » Ce grand

¹³⁷ Bair Deirdre, *op.cit.*, p. 115-116. Je souligne.

¹³⁸ Beauvoir compare, en 1965, V. Woolf à Colette, sans ménagements pour l'écrivaine française : « Virginia Woolf est une des femmes écrivains qui m'a le plus intéressée. [...] Elle m'intéresse plus que Colette d'une certaine manière. Colette est très prise tout de même dans ses petites histoires d'amour, de ménage, de lessive, de bêtes. Woolf, c'est beaucoup plus large. » (« Dialogue avec Madeleine Gobeil », paru dans *Paris-Review* en juin 1965, dans Serge Julienne-Caffié, *Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1966, p. 212).

¹³⁹ *Dusty answer* (1927), traduit en français en 1929.

¹⁴⁰ « L'auteur était toute jeune et tout le monde se reconnaissait dans Judy. C'était un ouvrage assez habile, assez nuancé. Pour ma part, j'enviais cette vie dans une université anglaise. Je vivais dans ma famille, je n'avais pas une chambre à moi, ni rien. Et cette vie non pas libre mais avec une vie privée ça me semblait magnifique. L'auteur avait senti tous les mythes de la jeunesse féminine, les beaux garçons mystérieux et tout ça... » (« Dialogue avec Madeleine Gobeil », *op. cit.*, p. 212).

¹⁴¹ André Gide, « Les Dix romans français que... », article paru dans *La Nouvelle Revue Française* en avril 1913, repris dans *Essais critiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 271. Le passage est le suivant : « La France est un pays de moralistes, d'incomparables artistes, de compositeurs et d'architectes, d'orateurs. Qu'opposeront les étrangers à Montaigne, à Pascal, à Molière, à Bossuet, à Racine ? Mais, par contre, qu'est-ce qu'un Lesage auprès d'un Fielding ou d'un Cervantes ? Qu'un abbé Prévost auprès d'un Defoë ? Et même : Qu'est-ce qu'un Balzac en face d'un Dostoïevsky ?... »

médiateur de Dostoïevski pour l'entre-deux-guerres¹⁴² avait contribué au renouveau de la réflexion psychologique, morale et théologique, en mettant au premier plan la psychologie des profondeurs. Quatorze années plus tard, Beauvoir renchérit sur le même ton provocateur, destituant Balzac de son piédestal :

Je lis *Les Possédés* de Dostoïevsky et *Les Âmes mortes* avec une admiration toujours plus grande pour ces magnifiques romans russes si profondément humains — eux seuls savent ainsi créer la vie. Balzac est grossier et artificiel à côté d'eux. *Le Père Goriot* pourtant, oui, mais *L'Idiot* ! (CJ, 326)

Poussée par une curiosité sans limites, elle décide de lire les grandes œuvres étrangères, celles qui ambitionnent de peindre une ou plusieurs vies, voire toute une société. Parmi les romans anglais, l'exemple de *L'Égoïste*, le chef d'œuvre de Meredith, est intéressant car il contribua, dans les années d'avant-guerre, à « saper l'idéal français de construction rigide du roman autour d'une intrigue ». Firmin Roz, dans une étude sur l'œuvre anglaise datant de 1908, avait mis en valeur le défi qu'il lançait au genre romanesque lui-même : « [l]e plus souvent il n'arrive rien aux personnages ». Pour le critique, *L'Égoïste* « se passe tout entier en conversations¹⁴³ ». Le roman plaît à la jeune Beauvoir : elle est sensible au rapport conflictuel entre les personnages, car elle y trouve « de belles pages sur le conflit entre l'homme et la femme » (CJ, 242), mais le roman est trop long à son goût. Dostoïevski et Meredith semblent avoir un point commun : ils lui révèlent les diverses manières de mettre en valeur un récit ou un personnage. Beauvoir est également séduite par Oscar Wilde qu'elle cite, à propos du désir, en octobre 1926¹⁴⁴.

Parmi les auteurs étrangers contemporains, elle émet des réserves à l'égard de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, paru en 1925, qui, pourtant, influencera bientôt son écriture. Le livre « manque trop de finesse et de ce grain de folie qu'il faut pour vraiment me séduire », écrit-elle avant d'ajouter : « et puis le procédé est trop sensible » (CJ, 597)¹⁴⁵. La relecture de *Lord Jim* de Conrad, en octobre 1928, fait l'objet d'un commentaire admiratif pour le talent et la puissance descriptive et créatrice du romancier :

[...] — démontrer, même montrer l'importance, la réalité d'un être humain, décrire les replis profonds de son être par des gestes qu'on voit, des notes qu'on entend, créer un homme — immense. Il y aurait mille autres choses à en dire. (CJ, 484-485)

¹⁴² Maaïke Koffman revient sur l'introduction de Dostoïevski en France via les critiques de *La NRF* : « Dans le domaine du roman, Dostoïevski est depuis longtemps le grand modèle des écrivains de la *NRF* ; surtout Gide, Rivière et Copeau sont très marqués par son influence. La jeunesse d'André Gide coïncide avec une première vogue de la littérature russe en France [...]. » Il consacrera à Dostoïevski tout un volume d'articles. (Voir M. Koffman, *Entre Classicisme et Modernité : La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, New York, Éditions Rodopi, 2003, p. 189).

¹⁴³ *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1908. Rapporté par M. Raimond, *op.cit.*, p. 99.

¹⁴⁴ Beauvoir recopie une citation de Wilde tirée de *L'Éventail de Lady Windermere* (1892).

¹⁴⁵ La mémorialiste a certainement relu cette page du cahier lorsqu'elle écrit : « Je lus avec admiration *Lucien Leuwen* et avec curiosité *Manhattan Transfer* qui, pour mon goût, sentait trop le procédé » (MJFR, 440).

Enfin, parmi d'autres, Hawthorne et Strindberg agrémentent ses soirées de lecture en avril 1929.

À partir de 1928, les philosophes et les essayistes prennent le relais des poètes et des romanciers. L'étudiante travaille d'arrache-pied à la préparation de l'agrégation de philosophie, ouverte aux femmes depuis peu. Cette dernière année d'études fut certainement la plus difficile. Mais son travail de défrichage des nouveautés ne fait que s'accroître avec une rage de lire qui englobe la littérature d'idées, la littérature étrangère et les revues. Le 27 septembre 1929, elle se donne un programme ambitieux de lectures, comme si la course aux diplômes sollicitait davantage sa curiosité livresque :

Lire chaque quinzaine quatre ou cinq revues et deux nouveautés — peu de romans, ne pas lire les livres reposants quand je peux en lire d'autres. Des livres d'idées surtout et les grands étrangers. Relire lentement chaque dimanche une centaine de pages des livres marqués comme essentiels. (CJ, 406)

Cette attirance pour la littérature étrangère, assez précoce chez Beauvoir, perdurera et sera ranimée dans les années trente et quarante avec la découverte enthousiaste des littératures anglo-saxonnes.

1.2.2. La posture du critique littéraire

Peut-on parler véritablement de lecture critique dans les *Cahiers* ? À côté de l'esprit créateur coexiste assurément, chez Beauvoir, l'esprit critique. Ce plaisir à exercer le rôle du critique littéraire est encore naissant ; il trouvera à se développer après la guerre dans l'essai qu'elle consacrera à Sade¹⁴⁶, et à s'accomplir avec un talent aujourd'hui reconnu dans la préface de *La Bâtarde*, en 1964, premier tome de l'autobiographie de Violette Leduc. Dans *Tout compte fait*, la mémorialiste reviendra sur la satisfaction que lui procure cette pratique, qui est une autre manière de « sortir de soi » :

Se plonger dans une œuvre, en faire son propre univers, chercher à en découvrir la cohérence et la diversité, à en pénétrer les intentions et à en mettre à jour les procédés, c'est sortir de sa peau et tout dépaysement m'enchant. (TCF, 170)

L'exercice d'une telle pratique nécessite un apprentissage, qui passe nécessairement par la lecture. Ainsi l'apprentie-écrivain lit-elle régulièrement les critiques de romans dans les revues littéraires, comme en cette soirée du 29 décembre 1928 :

¹⁴⁶ Cet essai s'intitule : *Faut-il brûler Sade ?* Destiné aux *Temps modernes*, il est repris dans *Privilèges* (Paris, Gallimard, coll. « Les Essais ») en 1955. *Justine* fut une révélation pour Beauvoir, qui n'avait guère apprécié les autres œuvres du Marquis. « Je connaissais mal Sade. J'avais trouvé ridicule *Le Philosophe dans le boudoir*, ennuyeux le style des *Infortunes de la vertu*, systématique et abstrait *Les Journées de Sodome*. *Justine*, épique, échevelée, fut une révélation. » Beauvoir est conquise par la dimension métaphysique de l'œuvre, dans laquelle Sade « posait en termes extrêmes le problème de *l'autre* ; à travers ses outrances, l'homme comme transcendance et l'homme comme objet s'affrontaient dramatiquement » (FC I, 333).

Stépha n'est pas venue dîner et j'en ai été presque heureuse — merveilleuse soirée de lecture. La *N.R.F.* où il y a du Valéry, du Marcel Arland, du Fernández, et des notes critiques très intéressantes, *Sous les yeux de l'esprit* de Béhaine, *Les Mémoires de ma vie morte* de George Moore. (CJ, 571)

Chez Adrienne Monnier, elle lit par exemple, en mars 1929, la revue *Commerce* où elle trouve un article de Valéry sur Vinci, de Gide sur Montaigne. Une hiérarchie s'instaure entre les critiques, qui sont pour elle des « créateurs » : « Je connais trois grands critiques jusqu'ici : Cocteau, Gide, Wilde » (CJ, 163). Elle admire la nature paradoxale des vérités contenues dans les *Intentions* de Wilde, qu'elle compare, malgré la différence de style, au *Rappel à l'ordre* de Cocteau.

Les textes dont elle reconnaît l'influence, ceux de Gide, de Claudel, de Rivière, de Fournier, offrent peu de distance réflexive ; ils servent plutôt à mettre en forme le vécu. Ce ne sont donc pas ceux-là qui stimulent la plume critique de la diariste. Au premier niveau de la critique, on trouve les jugements rapides, qui n'appellent aucune concession. La critique dépréciative est très souvent lapidaire : par exemple, *Ma Vie* d'Isadora Duncan¹⁴⁷ est « criant de mauvais goût » (CJ, 650). Il est peu d'écrivains que Beauvoir déteste foncièrement. Citons parmi eux Jean Prévost, dont elle rejette toutes les œuvres. Mais elle prend soin de distinguer l'auteur et son œuvre, comme pour Goethe, dont elle a lu la biographie d'Émil Ludwig parue en 1920 : « Je n'aime pas Goethe — aucune permission ne me viendra jamais d'un homme que je n'aime pas, si grand soit-il » (CJ, 615). Bien que le maître allemand, si peu enclin à la « fantaisie » et à l'« ironie », lui restât « splendidement étranger », elle reconnaît que ses œuvres l'ont fait frémir d'admiration.

Il est rare de voir le commentaire critique d'un livre se développer sur plusieurs lignes. Ce privilège est pourtant accordé à quelques livres-clés, comme ce *Léviathan* de Julien Green qui a serré Beauvoir « à la gorge » :

[...] il m'a semblé que c'est un très grand romancier. Cette fois le drame humain n'enveloppe pas qu'une destinée, mais plusieurs figures tragiques y sont engagées, monstrueuses et pourtant si proches... [...] Mais don du récit comme personne aujourd'hui ne le possède : la fin est poignante, admirable et le caractère de Mme Grosgeorges est le plus beau dans tout le livre. Ouvrage qui vaudrait une longue étude. (CJ, 601)

Les commentaires critiques élaborés, comme celui-ci, constituent généralement un court paragraphe formant une unité ferme et dont la chute est très souvent frappante, brutale ou ironique. L'unique roman d'Oscar Wilde suscite l'admiration de Beauvoir qui n'hésite pas à le comparer au maître gidien :

Lu *Le portrait de Dorian Gray*. L'idée est très belle, l'art du dialogue incomparable ; et quelles intéressantes théories sur l'influence, sur le prix de la vie, sur l'attitude à prendre ; on retrouve beaucoup de Wilde dans André Gide, surtout cette idée de ne se refuser jamais, d'aller jusqu'au bout de son désir ; on ne peut être plus délicieusement immoral. (CJ, 190)

¹⁴⁷ Il s'agit d'une danseuse américaine (1877-1927).

De même, le programme esthétique de Jules Romains, rompant avec le réalisme borné ou conventionnel, séduit Beauvoir, malgré quelques réserves :

La Vie unanime de Romains est un livre bien puissant. J'y ai retrouvé beaucoup d'impressions familières ; d'autres m'ont été suggérées. J'admire surtout la justesse vraiment remarquable de la vision et de l'expression ; c'est cela. Il n'y a rien à ajouter ; il n'y a pas moyen de le dire autrement. Seulement c'est très abstrait, c'est l'œuvre d'un monsieur qui ne pleure jamais, comme il le dit, et dont toute la vie se passe dans son cerveau. Ce n'est pas un livre amical. (CJ, 190)

L'« intrusion de l'âme dans l'intérieur du réel¹⁴⁸ », selon l'expression programmatique de Jules Romains, prétendait dépasser le plan de la pure observation. Si l'unanimité redonne à l'événement « sa fraîcheur épique et sa simplicité élémentaire¹⁴⁹ », selon l'expression d'André Cuisenier, et juxtapose, en lieu et place d'une narration continue, des scènes simultanées et successives, il présente quelques défauts si l'on en croit Beauvoir : une sécheresse, une certaine abstraction stylistique, que sa plume met souvent en exergue pour déprécier une œuvre. Il y manque cette « sympathie » qui permet la communion des âmes et par laquelle se réalise l'« amitié des livres ».

1.2.3. Premières intuitions théoriques sur le roman et sur le langage

La critique d'un livre ou d'un auteur est souvent l'occasion pour Beauvoir de se forger sa propre pensée sur la littérature ou l'art en général. On trouve dans les *Cahiers* quelques intuitions fondant une réflexion technique sur la création romanesque et une interrogation sur le style de l'artiste.

Revenons à la lecture, qui est, d'abord, une affaire de mots. « Les mots, dans les livres, qui vous frappent et qu'on retient dès la première lecture » : Beauvoir est sensible à leur matérialité, à la magie des mots harmonieusement agencés. La mémoire joue un rôle de catalyseur du sens : « On ne les comprend pas, mais on sait qu'ils sont riches de possibilités [...] ». Cette virtualité sémantique, cette potentialisation du mot, qui trouve des échos dans la pensée surréaliste, et dont l'intelligence du lecteur n'a pas encore percé le mystère, est générée par notre intuition. C'est alors notre propre vécu qui lui permet d'en informer le sens, puisque, « longtemps après parfois, lorsqu'on passe à son tour par l'état d'âme qu'a traversé l'auteur et qu'en une petite phrase il a ramassé, cette petite phrase vous apparaît immense et une grande sympathie (au sens étymologique) vous unit à celui qui l'a écrite. » (CJ, 86) Cette « sympathie » postulée par le lecteur trouve donc sa source dans le partage d'un langage qui ne peut être effectif que par le biais d'une communication indirecte ou *différée* par le vécu, donc à travers l'épaisseur existentielle dans laquelle les mots prennent enfin leur sens. Si les impressions sont suggérées par « sympathie », elles s'accompagnent nécessairement d'un retour sur soi-même.

Les mots groupés ne finissent-ils pas toujours, grâce à des effets de retentissement dans l'existence, par signifier quelque chose, à partir du moment où ils ne sont plus isolés et où ils

¹⁴⁸ « La Génération Nouvelle et son Unité », article publié dans *La Nouvelle Revue Française* (1^{er} août 1909).

¹⁴⁹ Voir André Cuisenier, *L'Art de Jules Romains*, Flammarion, 1935. Cité par M. Raimond, *op.cit.*, p. 105.

retrouvent cette « indéfinissable coloration¹⁵⁰ » qu'ils avaient dans le milieu où ils étaient placés ? Beauvoir marque ici l'exigence, qui ne cessera plus d'être affirmée, d'une *incarnation* et d'une *temporalisation* de la lecture, et par là même de la connaissance. Elle engage, dans ses lectures, tout son effort existentiel, au point de ne pas séparer les configurations de vie imaginaires proposées dans la lecture des formes de son existence commune. L'expérience existentielle de la littérature, qui pousse le lecteur « vers des possibilités d'être et des promesses d'existence¹⁵¹ », selon les termes de Marielle Macé, devient fondamentale. Les formes que prend la lecture sont essentiellement modelées sur les pulsations de la vie, une constante qui informera aussi la pratique beauvoirienne de l'écriture.

Or la posture du lecteur est en étroite corrélation avec le talent artistique de l'auteur, qui saura insuffler dans les mots la virtualité d'un sens, saisissable par la suite *dans* et *par* l'existence. « Un vers, une formule est d'autant plus beau qu'il exprime le plus de choses sous une forme ramassée, et qu'en les exprimant il les suggère » (CJ, 87) : c'est la dimension *poétique* du langage qui est ici mise en valeur. Beauvoir retient la leçon bergsonienne qui définit l'art par son pouvoir de « suggestion »¹⁵². Elle reconnaît ainsi chez Cocteau « cet art de ramasser en une toute petite formule une vérité riche de mille conséquences » (CJ, 79), comme l'illustre cette phrase, retranscrite à plusieurs reprises par Beauvoir : « J'ai mal d'être homme, comprenez-vous...¹⁵³ ». Or, il y a deux conditions à la réussite d'une « formule », ou plus généralement d'une œuvre — entendons bien, *pour que celle-ci entre dans ma vie* : il faut, d'une part, qu'elle soit bien écrite et, d'autre part, qu'elle ait été pensée. Beauvoir témoigne d'une grande maturité littéraire lorsqu'elle tente de comprendre l'art du romancier, dans une entrée datée du 10 septembre 1926 :

Quand on compose une scène (je pense à Balzac), on la voit d'abord intérieurement et puis on traduit sa vision sur le papier ; il faut que la traduction soit telle que la lecture recompose la vision exactement comme l'auteur l'avait conçue. L'irritant, quand on est maladroit, c'est qu'on sent que le lecteur ne fera pas la reconstitution et qu'alors une pensée qui en soi a peut-être beaucoup de valeur pour lui n'en aura aucune ; et c'est pourquoi *une œuvre n'existe pas si elle n'est pas bien écrite* [...]. (CJ, 87 ; je souligne)

La valorisation du *style* de l'auteur repose sur une conception classique de l'œuvre d'art : la représentation du monde est soumise à la *mimesis*, puisqu'il s'agit pour l'auteur de traduire en mots ce qu'il voit « intérieurement », et, pour le lecteur, de retrouver ou reconstituer la vision de l'auteur derrière le texte. Par les termes de « traduction » et de « recomposition » exacte, Beauvoir fonde la construction romanesque sur un principe de *ressemblance*. Ce qui pose

¹⁵⁰ Expression de Bergson, reprise dans les *Cahiers* par Beauvoir.

¹⁵¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 9.

¹⁵² « L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer ; *il nous les suggère*, et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces. La nature procède par suggestion comme l'art. » (Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, édition dite du Centenaire, Paris, PUF, 1959, p. 14. Je souligne.) Je renvoie à l'article de Frédéric Worms, « L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 1/2003 (n° 21), p. 153-156, URL : www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-153.htm.

¹⁵³ Cette citation est extraite du poème *Tentative d'évasion*.

problème, c'est évidemment cette scène intérieure dont l'auteur cherche à traduire la vision ou l'impression. Toute figuration n'est pas ressemblante. C'est là qu'intervient précisément le style. La « reconstitution » opérée par le lecteur suppose, en amont, le travail de l'artiste — il faut que l'œuvre soit *bien écrite*. La reproduction du contenu s'accompagne d'un changement de forme et d'expression. Beauvoir poursuit :

[...] et d'autre part une œuvre n'est (pas) bien écrite *si elle n'a pas une valeur de fond*, parce que ce n'est pas bien écrire que de tout dire quand on n'a rien à dire ; *il n'y a pas d'art de communiquer la pensée là où il n'y a pas de pensée*. (CJ, 87 ; je souligne)

En d'autres termes, la pensée semble *première* avant le langage ou la communication : il faut impérativement qu'une pensée soutienne l'écriture et que celle-ci s'y adosse. On notera cependant une étroite dépendance entre le style (« l'art de communiquer la pensée ») et l'idée, entre l'activité esthétique et la pensée purement spéculative qui restitue une « valeur de fond » à l'œuvre. Comment définir précisément le style ? N'est-ce pas « l'ordre et le mouvement que l'on met dans ses pensées¹⁵⁴ » comme l'écrit Thibaudet ? C'est chez Bergson que Beauvoir est allée puiser sa définition :

Une belle page de Bergson sur l'art d'écrire, qui est *l'art de communiquer le rythme de sa pensée* ; justement parce qu'on ne peut pas tout dire, il faut que les phrases écrites, les poteaux indicateurs, imposent au lecteur de remplir la page comme soi-même on l'aurait remplie. (CJ, 87 ; je souligne)

Beauvoir s'est attachée en Bergson au « rythme » d'une pensée qui modèle ses concepts sur ses propres objets, introduisant une scansion essentielle au sein de l'écriture spéculative. Elle semble apprécier particulièrement « cette philosophie du mouvement, de l'expérience et de la durée qui a bouleversé les formes de la connaissance moderne¹⁵⁵ », nous y reviendrons.

Cette esquisse réflexive sur l'art de l'écrivain semble contredite par la pratique de l'écriture du journal, régie par la priorité accordée au langage : tout se passe comme s'il n'y avait pas de pensée avant les mots ou sans les mots. La diariste a souvent l'impression de ne penser bien qu'en écrivant. Épousant une genèse mentale, l'écriture analytique des *Cahiers* reproduit les mouvements de concrétion de la pensée au cours de la réflexion et les restitue dans leur surgissement même, dans l'immédiateté de leur apparition à la conscience. On voit là toute la difficulté qui consistera pour Beauvoir à sortir de l'écriture du journal intime pour s'exercer au roman. Il lui faudra *penser* le roman avant sa traduction concrète sur la page : loin d'être une évidence, cet acte de pensée, indispensable à la création, compte parmi les intuitions beauvoiriennes de ces années vingt. L'apprentie-écrivain se surprend à constater naïvement qu'il ne suffit pas de traduire en mots une scène dont elle possède la vision intérieure pour que celle-ci soit *romanesque*, c'est-à-dire transposable dans un roman. Elle

¹⁵⁴ Albert Thibaudet, *Trente ans de vie française, Le Bergsonisme*, vol. II, Paris, « La Nouvelle revue française », 1924, p. 177. Cité par Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 60.

¹⁵⁵ Marielle Macé, *id.*

garde secrètement la croyance ou l'illusion d'une complète transparence entre la chose *conçue* et la chose *perçue*, jusqu'à ce qu'elle s'essaie elle-même au roman :

Très amusant et instructif, mon essai de roman. C'est la seule manière de vraiment comprendre à quelles difficultés se heurte un auteur. D'abord il y a cela que mon héroïne m'est tellement présente que je crois qu'elle l'est à tout le monde ; et c'est faux ; il faut non seulement la concevoir, mais la faire comprendre¹⁵⁶. (CJ, 86)

Beauvoir pose la question de la transmission et des moyens d'expression qui permettent de surmonter la distance introduite entre conception et perception. Entre moi et l'autre, le lecteur, s'élève une barrière infranchissable, une déperdition de sens, une « dé-coloration » qui tient à une différence de « situation » :

Et puis telle idée qui pour moi est le résultat de beaucoup d'expériences, derrière laquelle je vois un monde, pour quelqu'un d'autre, elle n'a pas d'autre sens que son sens littéral ; c'est pourquoi *tout est décoloré quand on écrit, parce que c'est isolé*. (CJ, 86 ; je souligne)

Tout est décoloré quand on écrit : on retrouve un passage de Bergson à travers cette formule, que Beauvoir a pris soin de recopier quelques pages en amont¹⁵⁷. Il existe pour le moment un *heurt* ontologique et esthétique entre ce que ressent Simone et ce que pourrait ressentir autrui à travers son écriture, une différence qui tient à la divergence du *milieu* dans lequel est placé le monde à communiquer. Parce que la réalité appartient à mon expérience, prise dans un monde, une singularité, un espace et un temps uniques, elle ne peut qu'apparaître à autrui dénuée d'aspérités, de reliefs. De cette image empruntée à Bergson découle une conséquence importante : l'art vise une réalité sensible et singulière ; il part d'un cas individuel. L'artiste ne perçoit pas le réel en général mais son expérience singulière, faite d'expériences individuelles. Or le solipsisme de la pensée pose un problème de communication entre l'artiste et autrui, une difficulté qu'il lui faudra dépasser ou du moins contourner pour faire elle-même œuvre d'écrivain¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Le goût cultivé pour l'analyse psychologique permettra à Beauvoir de se donner les moyens de « faire comprendre » ses personnages. Elle a lu Valéry, mais c'est surtout l'analyse de Bergson qui la séduit. Elle classe les grands romanciers à la lueur de Bergson : « Il serait passionnant d'étudier la psychologie des grands romanciers à la lueur de Bergson. Nul n'a mieux que lui, pas même Valéry dans son étude sur Proust (*Variété*), défini l'art du romancier moderne ; j'entends du type Fromentin, Rivière, Gide, Arland ; pour les caractériser je dirais analystes, mais *Manon Lescaut*, *La Princesse de Clèves* sont des analyses et ce n'est pas du tout la même chose ; maintenant je les appellerais plutôt intuitifs ou bergsoniens ». (CJ, 62)

¹⁵⁷ « I – [...] Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, qui se pénètrent, sans contour précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres ; leur originalité est à ce prix. Déjà ils se déforment quand nous démêlons dans leur masse confuse une multiplicité numérique : que sera-ce quand nous les déploierons isolés les uns des autres dans ce milieu qu'on appellera temps et espace ? Tout à l'heure chacun d'eux empruntait une indéfinissable coloration au milieu où il était placé : le voici décoloré et tout prêt à recevoir un nom... » (Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, cité par Beauvoir, CJ, p. 57).

¹⁵⁸ Pour Beauvoir comme pour Bergson, la nature du langage tient à cette ambiguïté qu'Éric Pommier a mise en valeur : « [...] d'un côté, le langage rend impersonnel chacun de mes états de conscience en les rendant généraux, homogènes, morcelés, identiques à des choses ; de l'autre, ce morcellement rend possible le dialogue

Outre la différence de vision du monde entre moi et autrui, l'*impuissance* du langage à atteindre le monde est aussi responsable de cette vision « intransposable ». Les premiers signes de cette défaillance se font entendre dès 1926. Ils contribuent sans cesse à dévaloriser le projet d'écriture de Beauvoir :

Si l'on n'arrive pas à bien écrire, on n'arrivera à rien ; à rien, même vis-à-vis de soi-même parce qu'on ne peut pas objectiver sa pensée. Et c'est pourquoi *je suis presque certaine que je n'arriverai jamais à rien*, bien que je sois certaine aussi de la valeur de certaines de mes réactions : pensées, émotions. Mais je dois essayer, parce que je ne serai sûre de ma nullité qu'après un essai, et que le point est assez important pour que je veuille l'éclaircir. (CJ, 87-88 ; je souligne)

On notera l'effort accompli par l'apprentie-artiste pour mettre au jour les difficultés rencontrées dans l'acte de création. Si elle ne doute pas de la richesse de sa pensée, elle se heurte à un langage imparfait, inadéquat, incapable de rendre compte de sa vision intérieure :

Je voudrais crier toute ma richesse, toute ! et je ne sais pas parler ! et je saurais parler que je ne pourrais dire le quart de ce que je voudrais dire ! Comment rendre objectif ce monde intérieur ? et pourtant, c'est absolument différent du rêve, c'est une chose qui est. (CJ, 299)

Inapte au langage : la déficience est d'autant plus cruelle que cette tare se rajoute à l'essence déjà imparfaite du langage. Toute chose existante, réelle, ne doit-elle pas être dicible, à l'inverse du rêve ? Si l'existence est une réalité, pourquoi le langage ne parvient-il pas à la saisir ?

Ce n'est pas tant que Simone ne sache pas parler qu'elle ne parvienne à exprimer ce qu'elle souhaite communiquer à autrui. Les mots lui manquent souvent au moment où elle voudrait s'exprimer, laissant flottante, dans le silence du non-dit, une part d'inexprimé. On trouve un même questionnement chez Sartre, à la même époque, lorsqu'il témoigne de sa fascination pour l'inexprimé de l'œuvre littéraire, mais aussi de tout acte d'écriture : une lettre à Simone Jollivet datée de 1926 nous apprend que « personne ne peut dire exactement ce qu'il veut. Le truc c'est de donner à la phrase un air d'incomplet, de mystérieux, d'infiniment approché qui incite le lecteur à faire lui-même sans les mots le travail de complément¹⁵⁹. » Beauvoir semble lui répondre, lorsque, dans son propre journal, elle note le 10 septembre 1926 « qu'on ne peut tout dire » (CJ, 87). Le lecteur a donc pour fonction de faire émerger ce que les mots ne peuvent contenir de réalité, de compenser le manque inhérent au langage. Une différence, néanmoins, apparaît : si Sartre situe le problème du côté de la *qualité* de l'expression, c'est-à-dire en termes de précision, d'exactitude du contenu, Beauvoir souligne que le contenu excède le langage, qui ne peut accueillir en son sein la *totalité* de ce qu'elle a l'intention d'exprimer. Cette insistance sur la totalité du dit et de l'écrit, sur la nécessité de tout dévoiler, expliquer, et, *in fine*, transmettre, est à la source de son désir romanesque.

entre les hommes. » (« La relation à autrui chez Bergson », *Philonsorbonne*, n° 4, 2009-2010, p. 49, URL : <http://edph.univ-paris1.fr/phs4/pommier.pdf>).

¹⁵⁹ J.-P. Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres, 1926-1939*, éd. établie, présentée et annotée par Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1983, p. 20.

Le conflit langagier est ancien, il surgit d'une enfance où la fillette se rebellait contre l'arbitraire du signe, qu'il s'agisse de l'écriture ou de la note de musique. Entre le mot et la chose, nulle ressemblance, mais plutôt une déficience : dans son apprentissage de la lecture, cette vérité engendre une profonde frustration pour la fillette qui rêvait d'une *identité formelle*, d'une relation motivée entre les mots et la réalité à laquelle ils se rapportent. En prenant le parti de Cratyle contre Socrate, elle s'opposait à la décision du législateur de la langue, à l'arbitraire de l'autorité. Ses accès de rébellion s'inscrivaient plus généralement dans un mouvement d'insurrection contre les ordres et les interdits qui brimaient sa volonté et dont les adultes se targuent d'être les garants. Le langage cristallisa ses forces de résistance au « dressage » qu'elle subissait, c'est-à-dire à son éducation. La mémorialiste rappelle comment, enfant, elle a appris à lire ; elle consacre un long passage à l'expérience de sa toute première lecture :

On m'avait fait jouer de bonne heure avec des lettres. À trois ans je répétais que le o s'appelle o ; le s était un s comme une table est une table ; je connaissais à peu près l'alphabet, mais les pages imprimées continuaient à se taire. Un jour, il se fit un déclic dans ma tête. Maman avait ouvert sur la table de la salle à manger la méthode Regimbeau ; je contemplais l'image d'une vache, et les deux lettres, c, h, qui se prononçaient *ch*. J'ai compris soudain qu'elles ne possédaient pas un nom à la manière des objets, mais qu'elles représentaient un son : j'ai compris ce que c'est qu'un signe. J'eus vite fait d'apprendre à lire. Cependant ma pensée s'arrêta en chemin. Je voyais dans l'image graphique l'exacte doublure du son qui lui correspondait : ils émanaient ensemble de la chose qu'ils exprimaient si bien que leur relation ne comportait aucun arbitraire. L'intelligence du signe n'entraîna pas celle de la convention. C'est pourquoi je résistai vivement quand bonne-maman voulut m'enseigner mes notes. [...] Je n'apercevais rien de commun entre le papier réglé et le clavier. *Quand on prétendait m'imposer des contraintes injustifiées, je me révoltais ; de même, je récusais les vérités qui ne reflétaient pas un absolu. Je ne voulais céder qu'à la nécessité [...]*. (MJFR, 30-31 ; je souligne)

À cinq ans, Simone se pensait comme « un individu complet¹⁶⁰ », capable de penser le rapport des mots aux signes sur la page, de contester la « convention » et avec elle l'autorité maternelle. Si la précocité de la fillette, appuyant une intelligence tout à fait exceptionnelle, participe pleinement de l'entreprise de justification des *Mémoires*, en établissant un rapport entre ses colères enfantines et le conflit originel avec l'arbitraire, elle ne révèle pas moins une des failles de son rapport au langage, qui résistera au temps. Toute l'entreprise d'écriture consistera, justement, à surmonter cet écart du mot aux choses, à *substituer* à un langage conventionnel déficient un autre type de langage, articulé à partir de la nature des êtres, appelons-le, pour le moment, *métaphysique*.

On pourrait distinguer deux types de langages, dont l'opposition travaille nombre de pages des *Cahiers* : un langage factice, qui n'épouserait pas le « moi profond » et qui fonde la communication habituelle avec autrui, et un langage écrit, poétique, qui est une forme de communication indirecte plus difficilement saisissable. Le premier débouche sur une aporie existentielle : il ne peut rien nous révéler de nous-mêmes car il reste en surface de l'être.

¹⁶⁰ Beauvoir note dans les *Mémoires* : « [...] je me promis, lorsque je serais grande, de ne pas oublier qu'on est à cinq ans un individu complet. » (MJFR, 20)

Beauvoir se heurte souvent à ce langage qui aboutit à des mésinterprétations, des formes de quiproquos ou des malentendus. Il existe en effet un divorce entre l'intentionnalité de mon propos et l'image que le destinataire fonde de moi-même. À la fin du troisième cahier, elle note : « Les autres ne connaissent que ce que nous exprimons de nous ; quand même cette expression serait la plus sincère du monde, elle n'est pas notre essence même » (CJ, 301). Elle utilise alors une formule pour décrire le moi qui est *exprimé*, celui qui est directement saisissable par autrui et qui est véhiculé par les journaux intimes ou les correspondances : « le moi-expression »¹⁶¹ ; elle le distingue de « l'être métaphysique » ou du « moi profond » qui serait l'être premier. De ce divorce radical, Beauvoir en déduit une conséquence morale, l'irresponsabilité de ce qui émane de soi et se voit confronté à autrui : en quelque sorte, nous ne sommes pas responsables de l'image de soi que nous tendons à autrui. Il naît de soi une image qui échappe à l'intention du sujet. Dès lors, il est difficile de savoir qui, de soi ou d'autrui, endosse le plus de responsabilité face à la réalité.

Dans ces moments de grande intensité existentielle, qui trahissent une obsession maniaque pour les mêmes questionnements, Beauvoir fait voisiner le concept et l'image et choisit l'allégorie :

Un sourd qui joue de la musique : il ne voit que les mouvements de ses mains et les juge sans grâce : l'auditoire applaudit son talent. Lui, du dedans, il n'a rien éprouvé qui justifie ses applaudissements. Qui a raison, le sourd ou l'auditoire ? (La musique est une réalité pourtant.) (CJ, 301)

La fable du « sourd » nous paraît particulièrement efficace pour traduire l'*inadéquation* du langage à ce qui relève du sentiment ou du moi profond. Le sourd est mécontent de la musique qu'il joue. Il estime son talent inférieur à l'image de lui-même, matérialisée par les applaudissements qu'il reçoit de son auditoire. De la même manière, le langage peut produire un *effet* que le sujet parlant ne maîtrise pas directement, et qui peut même être en inadéquation avec son intention initiale. Le langage, musical ou ordinaire, *n'épouse pas* l'intériorité du sujet. Dès lors, il n'y a pas de commune mesure entre la parole proférée — vidée de toute émotion, de tout contenu affectif dans le cadre de la fable — et l'image que l'on donne de soi, qui justifie l'appréciation positive ici de l'auditoire. La fable est frappante à plus d'un titre : ce qui régit les relations entre les individus, ce n'est pas la pensée, inatteignable à autrui, ce n'est pas non plus l'âme ni le cœur, mais bien ce qui relève du corps : les mouvements des mains traduisent le mouvement de la bouche, c'est-à-dire le langage. Le langage est ainsi présenté indépendamment du sujet qui la penserait (« *il ne voit que* les mouvements de ses mains »), comme si le sujet déroulait mécaniquement son jeu.

On retrouve le divorce entre comprendre et éprouver, ou entre la raison et le sentiment. Lorsqu'elle évoque ses relations avec Mlle Mercier, Simone met l'accent sur la rupture entre

¹⁶¹ La distinction entre « moi-expression » et « moi profond » renvoie à une autre distinction, celle de l'*expression* et de la *création*. Michel Leiris, dans son prière d'insérer de 1939, en tête de *L'Âge d'homme*, ne dira pas autre chose en renvoyant du côté de la simple *expression*, jugée inférieure à la *création*, les « romans autobiographiques, journaux intimes, souvenirs, confessions » (M. Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939 ; coll. « Folio », 2003, p. 10).

l'intériorité et l'extériorité. Certes, Mlle Mercier comprend les faiblesses de Simone dont elle-même a honte, mais elle ne les éprouve pas : « Des choses qu'on voit du dehors sont émouvantes qui vues du dedans sont écœurantes » (CJ, 300). Nous touchons là à une faille cruciale dans la représentation de soi et du monde : subsistera toujours chez Beauvoir un doute sur la fausseté des jugements portés *par* et *sur* autrui, une conscience aiguë de la facticité de l'image de soi. Ce doute, elle le reprendra à son compte et le fera servir au roman en utilisant la multiplicité et la simultanéité des points de vue pour décrire une même réalité.

Tel est le problème central de l'art formulé dans les *Cahiers* : sont tour à tour interrogées les questions relatives à l'expression, au langage et à la perception — *l'effet* de l'art. La question de la communication enveloppe aussi bien celle de l'accès au langage, aux moyens propres à l'art, que celle de la perception par autrui. La création romanesque, pour le moment, se voit donc empêchée, en amont comme en aval, par un artiste au langage déficient et une technique inapte à transmettre un monde intérieur, à l'objectiver pour le rendre immédiatement saisissable par autrui.

Après l'expérience lectorale perçue dans sa dimension physique — dans le moment précis de l'acte de lecture, *hic et nunc* — et intellectuelle — le temps réflexif de la lecture, dans un après-coup de l'acte —, il nous faut interroger un troisième moment de l'expérience qui vaut comme *action* dans le monde. En effet, l'expérience lectorale se dote d'une dimension éthique ou d'une posture polémique en accompagnant la lecture d'un geste subversif.

1.3. Lire : une activité subversive

Sous l'Œil des Barbares, livre des vingt ans non seulement de Barrès, mais de la génération qui est sa contemporaine, est l'hyperbole de cette vie solitaire, d'où naît l'orgueil paradoxal d'une adolescence froissée qui se redresse en défi¹⁶².

La formule de Thibaudet à propos de l'œuvre magistrale de Maurice Barrès sied parfaitement à la posture beauvoirienne des années vingt. Elle est le modèle même de cette « adolescence froissée qui se redresse en défi ». Le 17 août 1926, la diariste dit vouloir « [t]ravailler, et travailler beaucoup ; avec ardeur même et plaisir si possible, sans craindre d'être trop intellectuelle : il n'y a plus de danger... » (CJ, 65). Pour comprendre l'esprit de révolte qui s'exprime dans la violence du parti-pris intellectuel ou intellectualiste, il faut revenir aux années d'enfance, au monde d'avant la « chute ».

Les souvenirs de la petite enfance de Simone sont ceux d'une jeunesse dorée, d'un univers familial idyllique mais contrasté, terni par des failles, des conflits qui se révéleront de plus en plus fortement dans son existence et qui décideront de sa complète « libération ». Éliane Lecarme-Tabone a bien montré le dispositif dialectique à l'œuvre dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, reposant sur une progression logique qui s'opère « à travers des renversements constants du négatif en positif ou du positif en négatif, contradictions elles-

¹⁶² Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Notice par Léon Bopp et Jean Paulhan, Paris, Éd. Stock, 1936, p. 473.

mêmes dépassées dans des synthèses positives¹⁶³ ». Mais une autre grille d'interprétation peut être superposée à cette dialectique. L'histoire individuelle de Beauvoir est marquée par une « chute ». Nous donnons sciemment à ce terme une dimension existentielle, voire existentialiste, puisque nous l'empruntons à Sartre, à partir de *L'Être et le Néant* et surtout de *L'Idiot de la famille*, qui est tout entier l'histoire d'une « chute », « c'est-à-dire le récit interprétatif de la relation complexe qu'une singularité humaine entretient avec un événement — ou une série d'événements — qui marque sa temporalité propre selon un “avant” et un “après” singuliers¹⁶⁴ ». La chute introduit donc dans l'histoire d'une vie une *rupture* ; en tant qu'événement, elle y fait apparaître quelque chose d'inédit, de radicalement autre. Dans la perspective ouverte par la dimension existentielle de la chute, nous voudrions interroger l'expérience beauvoirienne.

1.3.1. Le monde avant la « chute »

La « chute » de Beauvoir est précédée d'un « âge d'or », qui correspond à la période durant laquelle les parents de Simone lui assurent une protection sans failles. Suivant les coutumes établies dans les familles de l'époque, le père ne suit que de loin l'éducation du nourrisson. La mère prend soin de veiller sur la vie organique et religieuse de Simone, tandis que le rôle du père est dévolu à la direction de sa formation morale et intellectuelle. Ce partage de l'éducation est loin de déplaire à la petite fille qui y trouve, même, un certain équilibre. Sa mère lui assurait par sa tendresse une totale justification, en l'acceptant dans sa totalité, en reconnaissant en elle une enfant avec « les déficiences de son âge » (*MJFR*, 55). Avec sa mère, elle reste une enfant, tandis qu'elle doit prouver son intelligence à son père : les rôles sont nettement partagés. La mère exerce sur Simone une autorité naturelle qui conditionne toute son existence : « [...] tout reproche de ma mère, le moindre de ses froncements de sourcils, mettait en jeu ma sécurité : privée de son approbation, je ne me sentais plus le droit d'exister » (*MJFR*, 56). Lorsque Simone est sous le joug maternel et doit essuyer un blâme, elle se tourne naturellement vers son père pour recueillir son approbation et son secours. En grandissant, elle redoute de plus en plus l'autorité maternelle, sentant croître en elle une hostilité et le sentiment d'une menace pour son existence, en somme, le risque de sa propre déchéance.

Si Beauvoir dit avoir éprouvé des sentiments amoureux pour sa mère, ils furent éphémères. Simone enfant idéalisa sa mère et la dota de toutes les qualités féminines et maternelles traditionnelles. Mais celle-ci était, déjà, « plus lointaine et plus capricieuse » (*MJFR*, 10) que Louise, la femme de chambre. C'est donc naturellement sur le père que Simone reporta toute son affection. Comme le note Deirdre Bair :

Jusqu'à l'âge de dix ou onze ans, elle était restée « fixée » sur sa mère, seul être parfait de son existence, et à l'adolescence elle reporta son affection sur son père. Ses sentiments pour lui,

¹⁶³ Éliane Lecarme-Tabone, *Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 58.

¹⁶⁴ Alfredo Gomez-Muller, *Sartre. De la nausée à l'engagement*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Les marches du temps », 2004, p. 27.

surtout après qu'il eut pris une place si prééminente dans le domaine qui comptait le plus pour elle — le choix de ses lectures —, se transformèrent en une telle adoration, que, près de cinquante ans plus tard, elle qualifiait celle-ci de « complexe d'Œdipe ». Beauvoir reconnaissait que cette affection étant non pas physique mais intellectuelle, « c'était vraiment un amour de tête, en effet »¹⁶⁵.

Georges, le père, occupe une place centrale dans la vie affective et morale de Simone. Il s'intéresse à elle, la flatte, l'initie à la vie et aux livres, tandis qu'elle lui voue, en retour, une adoration inconditionnelle. « Nos rapports se situaient dans une sphère limpide où ne pouvait se produire aucun heurt », écrit Beauvoir (*MJFR*, 52). Georges instaure un espace de conversation, de communication avec Simone où les deux « esprits » circulent librement, sans gêne, et dans une complète transparence : le père confère du sens et de la valeur à l'existence de Simone en lui communiquant très tôt le goût de la lecture et de la littérature et en flattant ses progrès et ses qualités, notamment lors de l'apprentissage de l'écriture : « Comme je lisais beaucoup, je faisais peu de fautes et il disait avec satisfaction que j'avais l'orthographe naturelle » (*MJFR*, 51). Simone attend l'approbation de son père pour se sentir comme un sujet *plein*, à part entière. Il est le seul à la traiter comme une personne « achevée ». Il est fort probable que Beauvoir se souvienne de son père, en 1944, lorsqu'elle souligne, dans *Pyrrhus et Cinéas*, l'importance du regard approbateur de « l'autre », le père ou la mère, pour la formation intérieure de l'enfant :

Dès qu'un enfant a achevé un dessin ou une page d'écriture, il court les montrer à ses parents ; il a besoin de leur approbation autant que de bonbons ou de jouets ; le dessin exige un œil qui le regarde : il faut que pour quelqu'un ces lignes désordonnées deviennent un bateau, un cheval ; alors le miracle s'accomplit, et l'enfant contemple avec orgueil le papier bariolé ; il y a là dorénavant un vrai bateau, un vrai cheval ; seul avec lui-même, il n'eut pas osé se fier à ces traits hésitants. (*PC*, 68)

L'estime et la confiance en soi de l'enfant passent par le détour du regard adulte qui, comme dans la Genèse, fait apparaître l'essence même des choses et valorise, en retour, le travail de l'enfant.

Au lieu de se pencher sur elle, Georges la hausse jusqu'à lui, la considérant comme une grande personne, jusqu'à ce qu'elle retombe « au niveau ordinaire », celui qui la lie à sa mère¹⁶⁶. C'est donc au père qu'il faut attribuer toute la lecture positive de l'enfance de Simone dans les *Mémoires* : la découverte formidable du monde du savoir, les splendeurs du monde visible, tout cet univers rassurant de la petite enfance a participé de l'éveil de la petite fille, et du même coup de sa précocité. Forte de cet appui paternel, elle jouit d'une situation privilégiée dans le monde : « Pour l'instant, je me sentais protégée et guidée à la fois sur la terre et dans les voies célestes. » (*MJFR*, 59) Reconnue par son idole, Georges, Simone se trouve *consacrée* : elle a une place dans le monde et sa vie trouve une raison d'être ; protégée

¹⁶⁵ D. Bair, *op.cit.*, p. 65.

¹⁶⁶ « Quand je retombais au niveau ordinaire, c'est de maman que je dépendais ; papa lui avait abandonné sans réserve le soin de veiller sur ma vie organique, et de diriger ma formation morale. » (*MJFR*, 52)

contre toute inquiétude elle est, en somme, *justifiée*. L'âge d'or apparaît donc comme l'âge d'un lien fort avec l'autre où il y avait communion avec le père et reconnaissance réciproque.

Dans ces conditions, l'amour de la lecture est le prolongement naturel de l'adoration portée au père. La lecture a toujours eu une influence considérable sur Beauvoir : « Depuis le berceau, l'influence qui s'était exercée avec le plus de force dans sa vie, après celle de ses parents, avait été la lecture¹⁶⁷. » En réalité, l'influence du père s'exerce dans le même temps que l'influence livresque : il en est l'initiateur et le garant. Les premières lectures à voix haute de Georges sont un enchantement :

Ses premiers souvenirs lui montraient Georges faisant la lecture à Françoise, Simone et Hélène assises à proximité, habituellement occupées à regarder les illustrations et à tourner sans bruit les pages de leurs propres livres d'images, tandis que la voix mélodieuse de leur père prononçait des mots qu'elles n'étaient pas encore assez grandes pour comprendre. Il y avait des moments d'extase quand il lisait, surtout à leur intention, des histoires comme *Le Voyage de M. Perrichon*.

La lecture est d'abord une joie pour l'oreille et un bonheur pour l'œil, grâce aux livres d'illustrations ou à la couverture fameuse de la Bibliothèque rose qui trônait sur une étagère au-dessus du lit de Simone. Si ses parents lui inculquent dès son plus jeune âge le respect des livres, une sélection rigoureuse préside à leurs lectures. Le livre doit instruire et offrir des exemples moraux. Les contes religieux et moralisateurs doivent édifier Simone à sept ans. C'est le temps des *Contes de ma mère l'Oye* de Perrault, que lui lit sa mère, de *La Poupée modèle*, une publication destinée à la jeunesse. Les « livres enfantins » sont ses premières lectures, qui, malgré leur conformisme, élargissent considérablement son horizon :

À plat ventre sur la moquette rouge, je lisais Madame de Ségur, Zénaïde Fleuriot, les contes de Perrault, de Grimm, de M^{me} d'Aulnoy, du chanoine Schmidt [sic], les albums de Töpffer, Bécassine, les aventures de la famille Fenouillard [...], 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. (MJFR, 70-71)

Avec Georges, les livres ouvrent sur la discussion : « Georges parlait à Simone comme à une petite adulte aussi cultivée que lui. Il choisissait ses livres et entendait en discuter avec elle une fois qu'elle les avait lus¹⁶⁸ ». Il lui prépare des programmes de lectures :

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. (MJFR, 51-52)

Georges estime en effet que sa fille mérite des nourritures intellectuelles plus solides que les auteurs du programme scolaire. Il privilégie donc des œuvres censées convenir à une adolescente, et fait un choix de poèmes et de récits d'écrivains. Abonné à la revue *Comœdia*,

¹⁶⁷ D. Bair, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 46.

il initie la jeune fille au théâtre, lui lit des comédies de Labiche ou des pièces comme *Cyrano de Bergerac* de Rostand. Simone baigne dans l'univers théâtral dès son plus jeune âge.

Son père, issu d'une « bourgeoisie austère » par sa mère, revendique très vite les mœurs et les valeurs aristocratiques : « Il appréciait les gestes élégants, les jolis sentiments, la désinvolture, l'allure, le panache, la frivolité, l'ironie. Les sérieuses vertus que prise la bourgeoisie l'ennuyaient. » (MJFR, 47) Ainsi rejette-t-il le monde bourgeois avec ses convenances. Il trouve alors dans la pratique du théâtre une vocation insolite mais, surtout, une solution existentielle à son *manque* aristocratique et à son indétermination sociale. En devenant acteur, il devient homme du monde. « Il se donna au théâtre parce qu'il ne se résignait pas à la modestie de sa position : il n'envisageait pas de déchoir. » (MJFR, 49) Dès lors, en forçant les portes de cette société à laquelle il veut appartenir, il côtoie les gens d'esprit et mène une vie mondaine. Sa situation de cadet, son opposition à son frère, Gaston, à qui reviendra l'immense domaine de Meyrignac, ses succès scolaires, l'amènent à revendiquer son individualisme et à se reconnaître des dons :

Il dédaignait les succès qui s'obtiennent par le travail et l'effort ; d'après lui, si on était « né », on possédait des qualités irréductibles à tout mérite : esprit, talent, charme, race. *L'ennui, c'est qu'au sein de cette caste à laquelle il prétendait, il se trouvait n'être rien* ; il avait un nom à particule, mais obscur, qui ne lui ouvrait ni les clubs, ni les salons élégants ; pour vivre en grand seigneur, les moyens lui manquaient. (MJFR, 47-48 ; je souligne)

Beauvoir gardera le souvenir douloureux de l'imposture de son père, de sa position en porte-à-faux avec ses origines sociales. Mais le costume du comédien, sa principale faiblesse, ne fait qu'exacerber la passion que Simone entretient pour son père :

Toute petite, il m'avait subjuguée par sa gaieté et son bagou : en grandissant, j'appris à l'admirer plus sérieusement ; je m'émerveillai de sa culture, de son intelligence, de son infaillible bon sens. À la maison, sa prééminence était indiscutée ; ma mère, plus jeune que lui de huit ans, la reconnaissait de bon cœur : c'était lui qui l'avait initiée à la vie et aux livres. (MJFR, 51)

À onze ans, Simone vit un « amour de tête » avec son père et se sent presque être « en couple¹⁶⁹ » avec lui : elle est, incontestablement, sa préférée.

1.3.2. La double « chute » de Beauvoir

L'histoire de Simone est marquée par deux moments d'un même drame qui advient par l'effondrement des liens de reconnaissance qui reliaient l'enfant à son monde familial. C'est d'abord l'univers maternel qui s'effondre, puis, de manière plus violente encore, l'emprise paternelle.

On trouve trace de la première « chute » dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* si on analyse le récit interprétatif d'une expérience originelle vécue par Simone aux alentours de sa

¹⁶⁹ Ces deux expressions (« amour de tête » et « en couple ») sont de Beauvoir elle-même, qui explique ses rapports à ses parents dans un entretien réalisé par Francis Jeanson (« Entretiens avec Simone de Beauvoir », dans *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 253 et 255).

cinquième ou sixième année. La scène apparaît au début des *Mémoires*, alors que Beauvoir évoque son appétit enfantin et souligne la prise de possession du monde par le biais de l'oralité. La fillette se voit grandir et, en même temps, elle pressent ce qu'un tel phénomène peut avoir de mortifiant dans l'univers maternel, coloré, rassurant, qui est le sien :

Le soleil caressait le parquet ciré et les meubles en laqué blanc. Je regardais le fauteuil de maman et je pensais : « Je ne pourrai plus m'asseoir sur ses genoux. » Soudain l'avenir existait ; *il me changerait en une autre qui dirait moi et ne serait plus moi*. J'ai pressenti tous les sevrages, les reniements, les abandons et la succession de mes morts. (MJFR, 12-13 ; je souligne)

On est frappé de voir apparaître le substrat philosophique et existentialiste dans la narration de l'épisode, et surtout de constater qu'il s'intègre sans ambiguïté à la pensée de la fillette. Toril Moi a raison de souligner que « Beauvoir se lance discrètement mais sans doute possible dans une description de cet univers au moyen de catégories strictement existentialistes¹⁷⁰ ». Si « l'existentialisme est en 1958 une façon spontanée pour Beauvoir de se représenter le monde », il est aussi une méthode de pensée qui informe et structure le récit interprétatif de la construction de son identité. En d'autres termes, Beauvoir superpose sur cet événement la signification existentialiste d'une « chute » qui doit justifier les révoltes enfantines, telles qu'elles apparaîtront dans la suite du texte. Après le récit de la scène d'enfance, une fable vient illustrer le conflit ontologique de Simone, tel qu'il s'est révélé dans ses premières années :

Je mangeais pourtant, et j'étais fière de grandir ; je ne souhaitais pas demeurer à jamais un bébé. Il faut que j'aie vécu ce conflit avec intensité pour me rappeler si minutieusement l'album où Louise me lisait l'histoire de Charlotte. Un matin, Charlotte trouvait sur une chaise au chevet de son lit un œuf en sucre rose, presque aussi grand qu'elle : moi aussi, il me fascinait. Il était le ventre et le berceau, et pourtant on pouvait le croquer. Refusant toute autre nourriture, Charlotte rapetissait de jour en jour, elle devenait minuscule : elle manquait se noyer dans une casserole, la cuisinière la jetait par mégarde dans la caisse à ordures, un rat l'emportait. On la sauvait ; effrayée, repentante, Charlotte se gavait si gloutonnement qu'elle enflait comme une baudruche : sa mère conduisait chez le médecin un monstre ballonné. Je contemplais avec une sage appétence les images illustrant le régime prescrit par le docteur : une tasse de chocolat, un œuf à la coque, une côtelette dorée. Charlotte retrouvait ses conditions normales et j'émergeais saine et sauve de l'aventure qui m'avait tour à tour réduite en fœtus et changée en matrone.

Je continuais à grandir et je me savais condamnée à l'exil [...]. (MJFR, 13)

L'histoire de Charlotte agit dans l'imaginaire de Simone comme un exorcisme de ses peurs, puisqu'elle expérimente à travers la fiction deux états opposés entre lesquels elle cherche une place intermédiaire, correspondant à la normalité : le minuscule et l'infiniment grand. Dans cette aventure, l'expérience de la « chute » apparaît au sens propre, et en sous-main, dans la représentation du premier état de Charlotte : « [elle] rapetissait de jour en jour, elle devenait minuscule : elle manquait se noyer dans une casserole, *la cuisinière la jetait par mégarde dans la caisse à ordures*, un rat l'emportait ». Or, la fable est ambiguë puisqu'elle ne désigne pas directement le responsable de la farce : n'est-ce pas la mère qui est la cause de toutes ces

¹⁷⁰ Toril Moi, *op. cit.*, p. 42.

mésaventures ? L'œuf en sucre rose trouvé sur une chaise au chevet de son lit est, nous dit Beauvoir, à la fois « le ventre et le berceau » : il représente la mère par une double synecdoque particularisante. C'est encore la mère qui conduit Charlotte chez le médecin parce qu'elle a trop grossi, la même mère qui prononce ces paroles pour faire grandir Simone : « Une cuiller pour bon-papa... ». En attirant la jeune fille avec un œuf en sucre, en l'appâtant de cette manière¹⁷¹, la mère a causé la perte de sa fille, et il faudra l'intervention d'un tiers, le médecin, pour que Charlotte retrouve ses dimensions normales. Le monde maternel est donc présenté comme particulièrement néfaste et lié à l'expérience de la chute. Dans la conclusion de la fable, Simone rapporte le double état de Charlotte à l'existence organique (la réduction en « fœtus »), tandis que le ballonnement subi est assimilé à un devenir-« matrone ». Un déplacement s'est produit entre la mère-protectrice et la mère-matrone, que Charlotte, alias Simone, est susceptible, à son tour, de devenir.

Ce que révèle une telle fable alimentaire, populaire, baroque, et son insertion dans les *Mémoires* juste après l'épisode du « fauteuil de maman », c'est l'emprise de l'univers maternel sur la jeune Simone, et plus généralement, l'idéologie étouffante de son enfance. La destitution de la figure maternelle a d'ailleurs comme corollaire la valorisation d'une autre figure, la femme de chambre, Louise, qui s'est substituée très tôt au rôle maternel de Françoise : « C'est à Louise que j'ai dû la sécurité quotidienne » (*MJFR*, 10). Adeline Cauté a bien mis en valeur l'attitude de négation qu'incarne la mère dans les *Mémoires* :

Il n'en demeure pas moins qu'à l'exact inverse du père de Simone, Françoise est présentée comme négation. Est-il besoin de commenter le fait que le premier mot prononcé par elle dans les *Mémoires* soit « Non » ? Et en effet, malgré des éclaircies ponctuelles, la majorité des descriptions de Françoise ont cela de commun qu'elles sont négatives (aussi bien dans la lettre du texte qu'à un niveau psychologique), qu'elles représentent la mère de Simone comme antipathique ou bien comme victime. [...] grégaire quand elle n'est pas violente, le personnage de Françoise fonctionne comme frein¹⁷².

La première chute, celle, précoce, de l'univers maternel, avec son lot de frustrations et de rejets, était donc consommée. Il ne restait plus qu'à l'autre sommet important du triangle protecteur — celui formé par Françoise, Georges et Louise —, c'est-à-dire au père, de causer la chute, plus tardive mais plus profonde encore, de Beauvoir dans l'existence.

À dix-huit ans, Beauvoir se dit « malheureuse », malgré son entourage et le travail qui l'occupe. Elle connaît « une espèce de dépit amoureux, une espèce de rupture » entre son père et elle, qui lui a été « extrêmement pénible », en somme, « une très grande déception dans l'âge ingrat, quand mon père, au fond, [l]'a "lâchée"¹⁷³ ». Beauvoir souffre de ne plus être

¹⁷¹ Le narrateur partage la fascination de Charlotte pour l'objet inédit, mystérieux, dans une identification totale avec le personnage : « [...] moi aussi, il me fascinait ».

¹⁷² Adeline Cauté, « Françoise de Beauvoir par Simone de Beauvoir : questions de maternité », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, p. 48.

¹⁷³ Toutes ces expressions sont de Beauvoir. Voir Francis Jeanson, « Entretiens avec Simone de Beauvoir », *op. cit.*, p. 253.

« reconnue » par lui. À quinze ans, il s'agissait d'un manque de reconnaissance physique : son père la trouvait laide et dirigea son intérêt sur sa sœur, Hélène, qu'il commence à orienter vers une carrière artistique en l'emmenant voir des opérettes et des pièces à la Comédie-Française. Mais l'indifférence et la sécheresse paternelle sont bientôt dirigés contre l'intellectuelle et vécus par elle comme une injustice : « *Plus tard*, c'est devenu vraiment une déception intellectuelle. À dix-huit ans, c'était l'idée d'une injustice : quoi ? il me fait faire des études, et puis il n'est pas capable d'être vraiment content que je les fasse et — justement — de me reconnaître¹⁷⁴ ». Son père, à présent, ne la soutient plus : il se détourne d'elle, sans qu'elle en comprenne directement la cause. Simone finit par être coupée de l'univers maternel comme du père, dans une forme d'opposition radicale, comme elle l'explique à Francis Jeanson :

Il s'est trouvé qu'en effet, d'une certaine manière, ils se sont tout à fait réparti les tâches : elle représentait le côté contingent, en même temps que la dimension morale et religieuse d'ailleurs ; il représentait, lui, le côté intellectuel et l'ouverture sur le monde. Oui, c'est bien certain : c'est elle qui a compté d'abord ; et quand il s'est mis à compter à son tour, elle comptait tout de même encore pour moi, mais, évidemment, mon attitude à son égard s'est faite plus hostile... De sorte que j'ai fini par me retrouver, en somme, coupée de l'un comme de l'autre, qui étaient tous les deux *ligués* contre moi. Parce qu'en effet ce qu'il y a eu, c'est qu'ils s'entendaient très bien quand j'étais petite, mais en étant différents quant au rôle que chacun tenait à mon égard. Par la suite, au contraire, c'est de la même façon qu'ils se sont opposés à moi¹⁷⁵.

La conversion de Simone au monde intellectuel paternel n'aura donc duré qu'un temps, celui, idyllique, d'une communion des âmes que Beauvoir érigera en modèle pour sa propre vie sentimentale et amoureuse. Cette grave crise affective déclenchée par le désintéressement du père pour l'intellectuelle qu'elle est en passe de devenir — liée en grande partie à une grave crise familiale et financière¹⁷⁶ — plonge irrémédiablement Simone dans le double refuge matriciel, celui des livres et du journal intime, un exil non pas forcé, mais choisi. 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.

Nous avons vu précédemment que Beauvoir découvrait avec Jacques toute une littérature qui lui était jusque-là refusée. L'expérience des livres la projette dans la modernité, et la littérature contemporaine devient synonyme de liberté et d'indépendance intellectuelle et morale. La position du lecteur se pose d'emblée comme subversive. Enfin Simone échappe-t-elle au contrôle de sa mère et à cette censure littéraire qui s'exerça pendant de nombreuses années. Certes, Simone dérogeait de temps en temps à la loi familiale qui lui interdisait la lecture de certains ouvrages. Lorsqu'elle passa les épreuves de la première partie de son

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 255-256.

¹⁷⁶ Plusieurs désastres financiers sont à l'origine du déclassement de sa famille : faillite du grand-père maternel, dot de la mère en conséquence jamais versée, perte des valeurs russes en 1917 et carrière du père brisée par la guerre.

baccalauréat, à seize ans, elle aimait flâner sous les arcades de l'Odéon, s'attardant des heures devant les éventaires des bouquinistes, et lisant les romans des Goncourt ou encore de Colette, « dont les œuvres l'attiraient tout particulièrement car elles l'introduisaient dans le monde inconnu des adultes, dont elle s'apprêtait elle-même à franchir le seuil¹⁷⁷ ». Mais Simone ne pouvait guère lire que des livres pour ainsi dire « prémâchés » par sa mère, qui, par exemple, lisait d'abord elle-même les contes de Perrault et les histoires de la comtesse de Ségur avant de les proposer à sa fille. Son père expliquait par leur « snobisme » le succès des auteurs étrangers et des auteurs modernes. Quand Georges vit sa fille lire Gide, « il explosa ». « Et quand je me mis à lire Cocteau, Barrès, Radiguet, Alain-Fournier, alors là !...¹⁷⁸ ».

Un double mouvement semble avoir profondément marqué la vie intérieure de Simone à cette époque. Si le désir de connaissance allait de pair avec une perte de l'influence et du pouvoir de son père sur elle, l'image paternelle se voyait, dans le même temps, définitivement remplacée par une autorité livresque qui ne cesserait plus d'influencer Simone. La rupture avec le père était définitivement consommée. Mais cette *substitution* intérieure n'allait pas sans quelque déchirement. En 1982, à l'époque où Beauvoir se livre à sa biographie et essaie de reconstituer la période où son père finit par tomber de son piédestal, « la seule évocation de certains auteurs qu'elle avait lus à l'époque réveillait très vite des émotions si pénibles qu'elle avait du mal à poursuivre son énumération¹⁷⁹ ».

1.3.3. La naissance d'une « femme de carrière moderne¹⁸⁰ »

René Girard, dans son article intitulé « Mémoires d'une existentialiste rangée », commente le destin des jeunes filles rangées en ces termes :

Tôt dans la vie, Mlle de Beauvoir a été l'une de ces filles, enfants prodiges, qui remportent tous les prix à l'école et qui reçoivent les mentions très bien, empoisonnant ainsi la vie de leurs frères et cousins plus nonchalants. En France, ces filles-là sont une véritable institution nationale. Les succès scolaires des enfants sont un enjeu majeur de la concurrence entre familles de la classe moyenne. Les filles sont normalement en avance par rapport aux garçons car elles sont plus impatientes de plaire à leurs pères. Immédiatement après le baccalauréat, pourtant, on s'attend à ce qu'elles abandonnent toute activité intellectuelle afin de devenir épouses et mères. La concurrence se déplace subitement vers d'autres domaines. Il arrive souvent que ces filles, génies aux têtes pleines de trigonométrie et de philosophie kantienne, n'ouvrent jamais un autre livre le restant de leurs vies¹⁸¹.

¹⁷⁷ Deirdre Bair, *op.cit.*, note 7, p. 734.

¹⁷⁸ Citations rapportées par Deirdre Bair, p. 110.

¹⁷⁹ *Ibid.*, note 20, p. 735.

¹⁸⁰ Je reprends l'expression de René Girard, dans son article intitulé « Mémoires d'une existentialiste rangée », Girard, L'Herne, 2008. L'article a été publié pour la première fois sous le titre « Memoirs of a Dutiful Existentialist » dans *Yale French Studies*, 27, 1961, p. 41-46. Girard met l'accent sur la recherche infatigable du bonheur dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* et *La Force de l'âge*.

¹⁸¹ René Girard, « Mémoires d'une existentialiste rangée », *ibid.*, p. 48.

Beauvoir fait exception à la règle ; elle se dérobe à un tel destin. Pour Girard, en devenant une « femme de carrière », « elle a simplement refusé de reconvertir à la vie domestique, manifestant pour la première fois cet esprit de révolte qui l'a rendue célèbre ».

Un élément capital va intervenir dans son destin, comme si les contingences historiques — jusque-là peu avantageuses — avaient finalement contribué à donner sa chance à Simone : le père, ruiné, n'a pas d'autre choix que de pousser sa fille aînée à faire des études puisque, ne pouvant lui assurer de dot, le mariage reste une voie impossible. Il lui faut donc faire de solides études pour « apprendre un métier » : cette voie, toute tracée, permettrait à Simone, non sans culpabilité comme elle le dira plus tard, de se décharger des tâches domestiques et de consacrer tout son temps à lire et à étudier. Comme le note Sylvie Le Bon de Beauvoir dans son introduction aux *Cahiers* : « (admirons au passage comme l'obligation de la dot, au début du ^{xx}^e siècle, comment cette modalité aujourd'hui périmée de l'institution du mariage intervient dans le destin de Simone de Beauvoir, *comment un handicap va se retourner en chance*)¹⁸² ». Et quelle chance pour cette jeune fille d'une famille bourgeoise déclassée¹⁸³ !

En réalité, c'est avec résignation que Georges avait accepté que Simone s'orientât vers une carrière, plutôt que vers le mariage. Mais il n'avait pas mesuré le sérieux et l'application avec lesquels sa fille allait se jeter dans cette voie, en dérogeant à sa culture domestique : « anti-féministe bon teint, il n'entend pas que le savoir devienne pour elle une fin, qu'elle renonce pour autant à développer les grâces mondaines, au rang desquelles il plaçait la culture chez une femme, qui font briller dans les salons. » Les nécessités du paraître, l'art des politesses semblent pour Beauvoir n'appartenir qu'aux œuvres passées. « Elle, qui croyait se conformer aux idéaux humanistes de son milieu, découvre avec stupeur que chacune de ses pensées l'en coupe radicalement. Elle se retrouve accusée, coupable, frappée d'une injuste sentence, puisqu'elle n'a commis aucun crime¹⁸⁴. »

La littérature, et dès lors la lecture, parce qu'elle se voit persécutée, est d'opposition. La crise affective devient morale : « J'avais toujours été choyée, entourée, estimée, j'aimais qu'on m'aimât ; la sévérité de mon destin m'effraya » (*MJFR*, 261). Une crise sociale affecta Simone et sa sœur cadette, Hélène, qui était dans la même position qu'elle :

Projetées dans la situation embarrassante de hors-castes et de déclassées par rapport au milieu d'origine de leurs parents, Simone et Hélène ne peuvent ni s'identifier avec celui-ci, ni se reconnaître dans la catégorie des petits-bourgeois qui est devenue celle de leur père au début des années 20¹⁸⁵.

Sans existence sociale, les deux sœurs sont dans une situation en porte-à-faux, comme l'avait été leur père. Beauvoir est consciente de la répétition du schéma familial :

¹⁸² S. Le Bon de Beauvoir, *op. cit.*, p. 13. Je souligne.

¹⁸³ On comprend alors que le destin de Zaza, à l'opposé de celui de Simone, trouve sa raison d'être dans la différence de statut social des deux familles : Zaza peut espérer trouver un bon parti grâce à la possibilité d'une dot, ce qui n'est pas le cas de Simone.

¹⁸⁴ S. Le Bon de Beauvoir, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁵ Toril Moi, *op. cit.*, 1995.

Ma situation familiale rappelait celle de mon père : il s'était trouvé en porte-à-faux entre le scepticisme désinvolte de mon grand-père et le sérieux bourgeois de ma grand-mère. Dans mon cas aussi, l'individualisme de papa et son éthique profane contrastaient avec la sévère morale traditionnelle que m'enseignait ma mère. Ce déséquilibre qui me vouait à la contestation explique en grande partie que je sois devenue une intellectuelle. (MJFR, 58-59)

La carrière artistique et intellectuelle constituait donc une issue possible pour sortir de cette impasse sociale. Somme toute, le choix de Simone de faire carrière dans l'enseignement secondaire correspond à une évolution perceptible chez les jeunes filles de la moyenne ou de la haute bourgeoisie : puisque, après les conséquences de la première guerre mondiale, toutes les femmes ne se marieront pas, elles doivent désormais assurer leur propre subsistance en passant par le baccalauréat, voie d'accès aux carrières les plus « convenables ». Renonçant à Sèvres et ne pouvant intégrer la rue d'Ulm, elle doit passer une licence à la Sorbonne, puis l'agrégation après l'obtention du certificat d'aptitude à l'enseignement.

Mener de front les deux « carrières » féminines : telle aurait pu être la destinée de Beauvoir, si elle eût consenti à subir le statut qu'on lui imposait. Beauvoir est face à un choix cruel dont retentit l'ensemble des *Cahiers* : assumer sa féminité, les contraintes de son sexe, ou devenir une intellectuelle. À tout juste vingt ans, elle formule en une alternative lapidaire ce choix : « [J]e ferai des livres ou j'aurai des enfants » (CJ, 421-422).

Ne pas craindre d'être trop intellectuelle : nul doute que cet impératif éthique fonctionne comme un véritable moteur d'action et de réaction pour celle qui tourna le dos à sa famille en contrariant les ambitions de son père parce qu'elle avait décidé de prendre ses études trop au sérieux. Au fond de lui-même, Georges méprise les intellectuels, Beauvoir le comprendra plus tard : « [...] il adorait lire, mais il détestait les intellectuels et j'en devenais une. Il y eut un conflit terrible à ce sujet pendant tout le temps que je vécus à la maison¹⁸⁶. »

Dès lors, Beauvoir, par un rétablissement dialectique dont on mesure dans les *Cahiers* toute la force et l'énergie déployée pour y parvenir, va trouver le remède dans le mal. Si le travail l'amène à l'austérité, ce que son père semble lui reprocher, Beauvoir redouble d'ardeur au travail et transforme ses efforts en ascèse. « Le statut imposé s'intériorise en choix orgueilleux » : cette formule de Sylvie Le Bon de Beauvoir résume le processus à l'œuvre dans la première partie des *Cahiers*, où s'exprime si souvent l'orgueil d'être *par soi-même*. Alors qu'on l'accule à l'austérité, Beauvoir revendique sa différence, et transforme son exclusion en une vocation. En transformant sa rancune en colère, en faisant de l'intellectualisme son arme, en radicalisant les enjeux du conflit, Beauvoir fait de sa différence familiale et sociale un critère de différenciation, le signe d'une *élection* : un nouvel être est en devenir, coupé radicalement de son passé et orienté vers l'avenir.

Dans l'autogenèse à laquelle nous assistons dans les *Cahiers*, la toute première jeunesse de Beauvoir est donc naturellement reléguée dans un passé lointain, enfouie dans les limbes de la mémoire :

¹⁸⁶ Propos rapportés par Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 67.

Dimanche de Pâques, 1927 ! des fêtes de jadis le souvenir vague ne m'émeut point. Au fond, *je n'aime guère mon enfance*. Rarement je jette un coup d'œil derrière cette *muraille* qui brusquement vint au début de 1926 séparer en deux ma vie. Il ne me semble pas *qu'aucun lien* me rattache à la petite fille que je fus ; si parfois il m'amuse de retrouver en elle quelques traits de mon visage d'aujourd'hui, plus souvent *je me dis que d'elle tout autre fut né un identique moi-même de dix-neuf ans*. (CJ, 307 ; je souligne)

Tout se passe comme si le journal intime, introduisant une séparation dans la vie de Beauvoir, n'avait d'existence ou ne trouvait sa raison d'être que dans le rejet de cette jeunesse qu'elle dit n'avoir guère aimée. Ce passage des *Cahiers* fait probablement écho à la « chute » de Simone lorsqu'elle avait cinq ans. La diariste, réinventant sa vie à partir du point de rupture de ses dix-neuf ans, répète, le 17 avril 1927, cette cruelle séparation qui partagea sa vie en deux. Se souvient-elle, en écrivant ces lignes, de la petite fille qui pressentit qu'elle deviendrait une autre ? Ou bien le récit des *Mémoires* s'est-il approprié cette entrée du 17 avril pour rejoindre, en arrière, un événement passé revenu à la mémoire de l'écrivain au moment de l'écriture ? Quels que soient les jeux d'allers et retours entre *Mémoires* et journal intime, il semble que la prise de conscience du 17 avril soit unique : la répétition, si répétition il y a, pointe, dans le cadre du journal, vers un présent inassimilable au passé, en poussant l'écriture en avant d'elle-même, ouvrant sans cesse la possibilité pour la diariste de séjourner dans le présent, donc de s'inventer à chaque instant « tout autre » qu'elle n'est.

2. Naissance d'une subjectivité

« Toute métaphysique est à la première personne du singulier.
Toute poésie aussi. La seconde personne, c'est encore la première. »
Louis Aragon (*Le Paysan de Paris*)¹⁸⁷

« C'est tout moi-même que je joue » : lorsque Beauvoir entreprend l'écriture de son journal intime, le « je » n'est encore qu'une apparence, un « fantôme décoloré¹⁸⁸ », une représentation extérieure. Qui disait « je » jusqu'à présent ? C'était, selon la préfacière des *Cahiers*, « sa mère, son père, sa nombreuse parentèle, sa classe, son époque, le cours Desir, tous ceux qui l'attendaient avant même qu'elle ne soit née ». Elle ajoute que « l'enfant joue, et fort bien, son rôle, mais ce n'est qu'un rôle, un emprunt¹⁸⁹ ». Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* mettront en scène cette comédie de l'enfance, avant que n'écloie une « vie autre ».

Revenons aux origines de cette mutation. L'analyse bergsonienne des « deux aspects du moi », découverte en 1926, a profondément influencé l'auto-analyse beauvoirienne pratiquée dans les *Cahiers*. Tout l'enjeu du journal, qui consiste à reprendre possession de soi, pourrait

¹⁸⁷ Cité par Beauvoir dans ses *Cahiers* en 1927. Voir CJ, p. 309.

¹⁸⁸ Expression de Bergson. Voir CJ, p. 59.

¹⁸⁹ S. Le Bon de Beauvoir, *op.cit.*, p. 11.

être résumé dans un passage tiré de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. Véritable livre de chevet de Simone, il ne lui apporte pas seulement une grande ivresse intellectuelle mais lui délivre une « méthode » pour mieux se connaître :

VI – [...] La plupart du temps nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène. Notre existence se déroule donc dans l'espace plutôt que dans le temps : nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous ; nous parlons plutôt que nous ne pensons ; nous sommes agis plutôt que nous n'agissons. Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée¹⁹⁰. (CJ, 59)

Cette opposition entre l'extérieur et l'intérieur, entre « l'être que je suis en moi-même et l'être vu du dehors », Beauvoir en avait l'intuition, mais la lecture de Bergson lui fournit l'explication de sa principale dualité. Dans le sillage du philosophe, l'étudiante associe la genèse de soi à la conquête de sa liberté, une liberté au travail, dont le journal intime fixe les différentes étapes. Cette genèse passe, dans l'écriture, par une tentative répétée de se représenter, par une manie d'auto-analyse destinée à faire émerger un moi stable et unique.

2.1. La représentation de soi en situation dialogale

« L'écriture journalière, qui s'inscrit dans la tradition de l'examen de conscience, permet une exploration méthodique de son moi¹⁹¹ », note Françoise Simonet-Tenant. Le journal beauvoirien s'apparente bien à cette tradition du journal-réflexion qui sert de médiation de soi à soi et prend la forme de l'introspection. Chez Beauvoir, il apparaît comme le lieu le plus propice, non seulement à « la respiration hyperbolique du moi¹⁹² » mais à la recherche et l'exacerbation de sa singularité.

« Dès qu'elle a commencé de penser, elle s'est vue marquée du signe de la singularité, de l'exception¹⁹³ », écrit Danièle Sallenave dans *Castor de guerre*. Certes, l'itinéraire des *Mémoires* tend vers ce type de représentation, reconstruisant après coup une image de soi qui aspire à l'unification. Mais à quoi tient cette revendication de singularité ? Où puise-t-elle ses racines, si ce n'est dans la pratique de l'autoportrait, pratique récurrente à laquelle s'adonne Beauvoir dans son journal, la plupart du temps sous la forme d'une auto-analyse ? Par ce geste de définition de soi-même, d'exploration des multiples nuances de son Moi, elle accomplit un acte de répétition : répétition de la *forme* — l'autoportrait — et de *l'enjeu existentiel* d'une telle pratique — cultiver sa différence intérieure mais aussi extérieure, dans un rapport d'opposition au Monde. Beauvoir recourt fréquemment au portrait comparatif, lui permettant d'évaluer la distance qui la sépare de ses proches, mais ce qui motive le plus profondément son écriture, ce sont ces moments où la diariste se regarde au fond du miroir et,

¹⁹⁰ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Cité par Beauvoir dans son entrée datée du 13 août 1926. La diariste recopie près de trois pages de cet ouvrage, exemple unique dans les *Cahiers* où la citation est aussi longue.

¹⁹¹ F. Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Danièle Sallenave, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008, p. 57.

loin d'y reconnaître son visage, y découvre une toute autre réalité. C'est donc avec un sentiment mêlé de crainte et de défiance qu'elle se livre à cette pratique presque ritualisée :

Sans comparer maintenant, et avec plus de nuances, je voudrais chercher à plus exactement me définir. J'hésite au moment de tracer mon portrait, parce que cette sèche esquisse intellectuelle sera *si différente de la réalité vivante que je suis* ! (Tout à l'heure, devant la glace, j'ai aimé mon visage grave pour son sérieux appliqué sous ses deux bandeaux sombres.) (CJ, 126 ; je souligne)

Au fond, la pratique de l'autoportrait se révèle être une expérience de l'*altérité* à plus d'un titre : altérité à soi et altérité au Monde, dans un dialogue sans cesse entretenu avec elle-même. Beauvoir ne songe pas à « peindre », à la manière de Montaigne, un moi préexistant, mais plonge dans l'inconnu pour interroger les profondeurs de son être, ses richesses potentielles et découvrir des promesses d'existence.

2.1.1. La différence intérieure : les vertus d'un être bifrons

Beauvoir appartient très certainement à cette « race que la longue habitude de l'examen intérieur avait rendue experte à se deviner, à se surprendre¹⁹⁴ », selon les mots de Jacques Rivière. Prompte à dépister le sens et les intentions du moindre de ses sentiments, elle prolonge le geste psychologique qui occupe le terrain littéraire de la France du début du XX^e siècle. Dès 1926, la diariste confie son étonnement face à son propre déséquilibre ontologique, avec ce sentiment mêlé de naïveté et d'étrangeté qui est caractéristique de l'autoportrait beauvoirien : « C'est étrange ces deux êtres en moi : l'un si pondéré, capable de jugement et se possédant somme toute fort bien ; l'autre parfaitement insensé, ridicule et que je préfère tellement au premier ! » (CJ, 52). La représentation du monde intérieur est compartimentée entre deux êtres qui ne se ressemblent pas : si l'un paraît se suffire à lui-même, le second ne cesse d'entrer en contradiction avec lui ; il ne semble obéir à aucune logique, et n'est déterminé par rien sauf par lui-même. L'analyste dresse le portrait du premier « moi », dont le rythme des phrases, saccadé, semble épouser la gravité du trait et le poids existentiel, presque tragique, de l'objet perçu :

Ce que je découvre en moi d'abord c'est un sérieux, un sérieux austère, implacable, dont je ne comprends pas la raison mais auquel je me sou mets comme à une mystérieuse et écrasante nécessité. Je n'ai jamais songé à le discuter ; même quand il me gêne je ne peux pas le haïr : c'est moi-même. C'est lui qui règle ma vie. (CJ, 127)

En analysant en profondeur son « sérieux austère » dont elle n'hésite pas à dire qu'il passe parfois aux yeux des autres pour du dédain¹⁹⁵, Beauvoir cherche à le justifier. Lorsque la figuration du moi s'affine au fil des pages, on découvre un *lien* indissoluble entre ces deux « moi », entre cet « esprit de sérieux » et ce caractère « insensé », théâtral, qui consiste à

¹⁹⁴ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Éditions des Syrtes, 2000, p. 10. L'article de Rivière fut d'abord publié dans la *N.R.F.* n°53-54-55, de mai à juillet 1913.

¹⁹⁵ « [O]n croit parfois que ma réserve est dédaigneuse ; elle naît au contraire de mon respect d'autrui : j'ai honte de lui donner ce à quoi je n'attache pas d'importance [...] » (CJ, 127-128)

« faire des drames de tout¹⁹⁶ » : « Cette concentration, cette réflexion sur moi-même m'amènent à dominer énergiquement ma vie » (CJ, 130). La maîtrise énergétique de soi, canalisant une vitalité fougueuse, serait-elle la conséquence vertueuse de son esprit de sérieux ? L'opposition entre l'immuable et le phénomène, la permanence et la variation, la concordance et la discordance, qui est au cœur de cette dualité intérieure, ne s'exprime jamais aussi clairement que lorsque le « moi » est en situation dans le monde, intégré à la temporalité de l'existant :

J'ai cette infirmité en effet de ne pouvoir me contenter de ce que je reçois ni patiemment attendre l'avenir ; je cherche à pénétrer dans ce qui ne m'a pas été livré ; j'invente avec un ingénieux désespoir les futurs les moins désirés [...].

Je manque totalement de paix et de confiance ; je ne peux pas *classer* une fois pour toutes *une affaire*¹⁹⁷ [...]. Le plus curieux, c'est que je ne procède pas du tout logiquement [...] : j'ai l'idée d'un possible, et sans chercher si elle est le moins du monde justifiée, je m'y attache. Ainsi à propos de tout et de rien, j'arrive à me créer mille inquiétudes [...]. (CJ, 128)

Ainsi l'analyste tente-t-elle de justifier sa sécheresse intellectuelle en valorisant un sens fiévreux de l'imagination, des possibles, un maniement exceptionnel de la virtualité, assurant en retour à son être une continuité sans failles qu'elle nomme « fidélité » :

C'est un grand gaspillage de forces qui sans doute seraient plus utiles ailleurs. Seulement, cela assure peut-être à mes idées, mes affections surtout, *une profondeur, une continuité que d'autres ne possèdent pas* ; même dans les livres, j'ai rarement rencontré *une fidélité* telle que celle que je découvre en moi ; une fidélité de toutes les minutes. (CJ, 129 ; je souligne)

Cette fidélité à soi-même se présente comme un atout majeur puisque *les autres ne la possèdent pas*. Pour comprendre en quoi cette vertu première consiste exactement, il faut évoquer un texte que Beauvoir a lu, et qui sert à la fois d'intertexte et d'hypotexte, semble-t-il, à cet autoportrait : *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Elle recopie de longs passages de l'ouvrage de Schopenhauer le 11 mai 1927, et notamment l'analogie entre le « caractère humain » et les métamorphoses de l'eau :

La façon dont le caractère développe ses propriétés peut se comparer à celle dont les corps, dans la nature inconsciente, manifestent les leurs. L'eau reste l'eau avec les propriétés qui lui sont inhérentes ; mais lorsque, mer paisible, elle réfléchit ses bords, lorsqu'elle s'élance écumante sur les rochers [...], elle est soumise à des causes extérieures : un état lui est aussi naturel que l'autre. Mais, suivant les circonstances, elle est ceci ou cela, *également prête à toutes les métamorphoses, et pourtant dans tous les cas fidèle à son caractère et ne manifestant jamais que lui*. De même tout caractère humain se manifeste selon les circonstances [...]. (CJ, 339-340 ; je souligne)

Malgré toutes ses métamorphoses, ses soumissions aux événements extérieurs, ses dispersions, Beauvoir *reste* Beauvoir : c'est une image cohérente qui ressort de son

¹⁹⁶ Beauvoir écrit : « Je fais des drames de tout ; je suis parfaitement ridicule à mes propres yeux » (CJ, 120).

¹⁹⁷ L'italique est de Beauvoir.

autoportrait¹⁹⁸. La représentation du moi, en dépit des contradictions et des concessions faites par l'analyste, demeure rassurante, dans la mesure où elle rend compte de la diversité, des changements, des variations incessantes, tout en conservant une forme de *constance* dans l'équilibre des parties :

Rien jamais ne dort en moi, rien n'a besoin de se réveiller ; tout garde une vie d'une extraordinaire intensité ; tout me reste présent surtout, aussi bien dans l'ordre sentimental que dans l'ordre intellectuel. Je crois que c'est là mon trait à la fois le plus essentiel et le plus distinctif. (CJ, 129)

La physiologie singulière de Beauvoir — ou ce qui tient à ses dispositions *naturelles* — semble ici *justifier* le portrait psychologique, caractérisé par le grand écart entre l'un et le multiple, entre une sensibilité extrême et un « sérieux » presque inquiétant. Beauvoir se réjouit de sa double nature, car c'est bien l'*originalité* de l'être beauvoirien qui est en jeu dans cette tentative de justification de ses propres défaillances. Et l'on voit bien comment, de la valorisation de sa singularisation physique, de sa différence intérieure, de son originalité première, on passe facilement à la revendication de sa singularité *dans* le Monde et *par rapport* à autrui. Cette différence externe trouvera à s'exacerber dans l'opposition polémique aux « Barbares ».

2.1.2. La représentation diachronique du « moi »

La découverte de son être bifrons révèle à l'analyste deux mondes intérieurs, l'un de la synchronie — celui qui assure l'immutabilité de toute chose au présent —, l'autre de la diachronie. Le « moi » s'étonne devant son dédoublement intérieur où la dimension temporelle intervient comme pour faire éclater la vision de l'être immuable :

Joies d'aller dans les rues pluvieuses sans rien reconnaître : ni les grilles longues, longues, du Luxembourg, ni les arbres étranges sur le ciel rouge, *ni moi-même que je prends pour une autre surgie du même passé...* [...] [M]ais surtout... comment exprimer *ce dédoublement intérieur*, cette vie qui ne sait pas si elle est vécue ou rêvée, cette beauté étrange et unique... Je plains ceux qui ne connaissent de l'existence que son uniforme et terne visage... (CJ, 176-177 ; je souligne)

Le « moi » semble divisé en différentes temporalités : celui d'hier ne saurait ressembler à celui d'aujourd'hui et diffère de celui de demain. La dimension diachronique de l'être, qui conduit Beauvoir à « se prendre pour une autre », fait éclater la représentation temporelle, aboutissant à une image beaucoup plus flottante, moins bien délimitée, de l'être devenu caméléon, kaléidoscope ou protéé. Même le monde échappe à sa ressemblance : le Luxembourg a perdu toute coordonnée stable, immuable.

Le journal d'Amiel conduit aux mêmes impressions d'*étrangeté* du monde et de soi, comme ce passage daté du 13 janvier 1879, qui, selon Béatrice Didier, côtoie l'état de surnaturalisme cher à Baudelaire :

¹⁹⁸ « Je sens si bien que sous cette dispersion apparente il y a cette forte unité de mon moi ! si je me juge du dehors seulement, je suis effrayée de me voir ardente aux Équipes, intellectuelle ici, pleurante et abattue à la maison, jouisseuse et sottée ailleurs. Tout cela est moi. Mes fois comme mes désarrois. » (CJ, 342)

Il y a des jours où tous ces détails me semblent un rêve, où je m'étonne du pupitre qui est sous ma main, de mon corps lui-même ; où je me demande s'il y a une rue devant ma maison et si toute cette fantasmagorie géographique et topographique est bien réelle¹⁹⁹.

Le regard sur soi, « loin de permettre la prise de conscience du principe de réalité, aboutit au contraire à une irréalisation²⁰⁰ ». Jamais ce constat n'est si frappant que lorsque la diariste pratique l'« autolecture » et découvre toute la distance qui la sépare d'elle-même. Le 19 août 1926, elle opère un retour critique sur elle-même : « Je relis ces pages, et je m'étonne d'y trouver une image de moi si différente de moi-même » (CJ, 66). Le dédoublement, intrinsèque au journal intime — élaborant une distance entre le moi raconté et le moi qui écrit, différent encore du moi « réel » —, se complexifie dans la situation de relecture, comme l'explique Béatrice Didier :

Le dédoublement peut devenir beaucoup plus complexe déjà lorsque le diariste raconte, par exemple, qu'il relit les pages de son journal : situation fréquente où s'affrontent cependant le moi qui écrit, le moi-au-présent-qui-lit, le moi-qui-a-écrit le journal et enfin le moi-qui-était-l'objet de ce journal passé²⁰¹.

Beauvoir est une virtuose dans ce jeu de dédoublements parfois vertigineux. À cette quadruple présence du « moi » pourrait s'ajouter celle du futur, le *moi-au-futur-qui-lira*. En effet, la diariste se projette fréquemment dans l'avenir. Déçue de ne pas trouver dans les pages relues la partie la plus vivace de son âme, elle en appelle à la mémoire du *moi-qui-lira* pour combler les lacunes du « moi », objet du passé. Elle se fait une promesse : « [...] si je garde ce cahier, si je le relis plus tard quand je serai âgée et sans doute desséchée, il faut que je me souvienne qu'il y a eu autre chose pendant ces vacances » (CJ, 66). Toute l'entreprise de Beauvoir est donc de réduire la distance entre ses différents « moi ». Les lettres qu'elle reçoit de ses amies lui font prendre conscience de cette distance, presque une séparation :

La lettre reçue hier ; comme elle m'a fait *mesurer la distance*. J'aime toujours autant mes amies, mieux même peut-être, mais je me sens tellement plus vieille, absorbée par des préoccupations si différentes ; et comme elles s'adressent à celle qu'elles imaginent que je suis encore, il m'a semblé un instant que mes deux « moi » étaient côte à côte, *j'ai vu leur différence comme si j'eusse été placée en face de deux images*. (CJ, 70 ; je souligne)

On ne peut qu'être frappé par la répétition obsédante du thème de la vieillesse, alors que Beauvoir n'a pas encore vingt ans²⁰². Cette angoisse s'enracine dans la conscience aiguë de la fuite du temps qui renvoie chaque minute dans le néant au moment même où elle apparaît. Mais toutes les minutes ne se ressemblent pas : la minute *vécue* est de celles qui ont le goût unique de sa vie et dont il est impossible de restituer la qualité particulière. L'écriture journalière, qui s'attelle à cette tâche, apparaît comme un accélérateur dans les métamorphoses du moi parce qu'elle entérine chacune de ses mues, intensifiant par là même

¹⁹⁹ Cité par Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 118.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 117.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 118.

²⁰² C'est à douze ou treize ans que Beauvoir aurait déjà ressenti les premières atteintes de l'âge.

le sentiment du vieillissement. Ce dernier, qui apparaît de manière précoce et anticipée dans le journal²⁰³, semble se confondre avec l'émergence de la conscience singulière. L'exemple des lettres que la jeune femme reçoit est éloquent : l'image que les autres lui renvoient d'elle-même n'est déjà plus celle qui lit la lettre. Entre-temps la révolution intérieure de Simone n'a cessé d'agir sur elle, au rythme de son évolution morale et intellectuelle, creusant davantage le fossé entre les différentes strates du « moi », et suscitant régulièrement son étonnement, comme en ce mois de mars 1929 : « Mon Dieu ! que d'êtres contradictoires en moi, ou est-ce que je les invente ? Le Jockey l'autre soir, et les promenades avec Merleau-Ponty, est-ce la même ? » (CJ, 596).

L'être beauvoirien n'est pas même semblable à lui-même. Il lui est si difficile de rendre compte de ses contradictions que Beauvoir recourt à l'abstraction mathématique pour *déplier* les propriétés de son être, comme ce 21 mai 1927 : « Il y a A, il y a B. J'ai en moi du A et du B ; je me lamente, donc je ne suis ni A ni B ! donc je ne sais pas ce que je suis ! mais si. Je suis $C = f(A, B)$ » (CJ, 350). Le souci de rationalité par l'équation n'est pas forcément plus éclairant et l'autoportrait vire ici à l'imbroglio mathématique, témoignage ultime d'une non-coïncidence avec soi.

Comme chez Faulkner, comme chez Proust, « le temps est, avant tout, *ce qui sépare*²⁰⁴ ». Contre le temps qui s'effrite dans le néant d'une succession de petites morts, Beauvoir évoque l'étrange expérience parfois ressentie de coller à son moi passé comme si elle le revivait un instant :

Par moments d'ailleurs j'ai un souvenir du moi passé qui est une véritable identification ; je ne sais comment on appelle cette mémoire-là ; ce n'est pas une mémoire affective, pendant quelques secondes, à peine, je revis non seulement un désir d'autrefois mais tout l'état d'âme d'où naissait ce désir ; véritable retour en arrière si bref qu'il est insaisissable. (CJ, 70)

Ces expériences mémorielles sont rares, mais elles témoignent du désir de se reconstituer une unité, une continuité entre passé et présent. Le passé ne doit pas s'abolir, tomber dans le néant : la diariste aspire à le récupérer, à envelopper tout le passé, ne serait-ce qu'en procédant à ces totalisations partielles que sont les bilans, de vie ou de pensée, les programmes de lectures ou les plans d'avenir. La pratique régulière de l'auto-analyse, cette « manie d'analyse » selon ses propres termes, entre pleinement dans ce projet de transcendance temporelle et de singularisation, sur lequel la diariste s'explique :

C'est moins un effort pour voir clair que pour épuiser complètement chaque état d'âme, pour m'élever au-dessus de lui aussi dans le temps même que je l'éprouve, surtout pour saisir ce qui en

²⁰³ La diariste note par exemple dans l'entrée du 15 octobre 1926 : « Je suis vieille ! J'ai tant vécu cette année déjà ! Plus que dans tout le reste de ma vie. J'ai découvert beaucoup de choses, mais j'ai fait le tour de beaucoup d'autres ... » (CJ, 122).

²⁰⁴ J.P. Sartre, « À propos de "Le Bruit et la fureur", la temporalité chez Faulkner » (1939), *Situations I* [1947], nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaim-Sartre, Paris, Gallimard, 2010, p. 97. C'est Sartre qui souligne.

fait l'originalité propre, et ne vivre ainsi que de minutes uniques, ne pas connaître le goût odieux du déjà-vu, déjà-senti. (CJ, 69)

Une dialectique est à l'œuvre, niant la durée interne à chaque état d'âme, visant l'événement temporel dans son surgissement, son avènement, sa nouveauté, son jaillissement originel et opérant une complète identification à soi-même, à son pur présent.

Cependant la pratique du journal intime est décevante, car le moi-écrivain ne parvient jamais à se saisir comme une totalisation. Si, selon Éric Marty, « l'écriture journalière interdit, de par sa structure, toute synthèse *a priori* de soi²⁰⁵ », tout au plus permet-elle à la diariste de fixer les différentes phases de l'émergence de son « moi », au rythme des saisons, des humeurs et de son évolution, afin d'obtenir une « présence-à-soi ». Par « présence-à-soi », il faut entendre une présence ou un sentiment de présence « qui est le fruit d'une coïncidence idéale entre le présent de l'événement et celui de l'écriture²⁰⁶ ». C'est exactement ce que Beauvoir explique en voulant « [s]'élever » au-dessus de chaque état d'âme « dans le temps même [qu'elle] l'éprouve » ; elle veut se donner les moyens de préserver l'événement saisi par sa conscience dans sa présence unique, comme s'il advenait au moment même de son saisissement — et proscrire du même coup le « déjà-vu », le « déjà-senti ».

Comme l'écrit Sylvie Le Bon de Beauvoir, « [c]oncrètement, la solution fondamentale pour échapper au scandale de la temporalité, c'est la volonté chez Simone d'entrer en littérature²⁰⁷ », de construire un objet esthétique achevé et complet, capable de pérenniser le « moi » : pourquoi pas un « roman de la vie intérieure²⁰⁸ » ? En 1926, Beauvoir n'est pas encore prête pour un tel projet, mais les *Cahiers* sont déjà une manière d'entrer en littérature, non pas tant dans la pratique quotidienne d'écriture de soi, que par le biais des subterfuges que cette pratique introduit, libérant la capacité d'invention discursive de la diariste. La jeune femme exploite toutes les potentialités de l'écriture de soi dans le cadre du journal, qui n'est pas qu'un espace de découverte, mais aussi d'invention et de création.

2.1.3. Dialogues impromptus

L'image de Beauvoir véhiculée par son journal est celle d'un être de dialogue dont la caractéristique fondamentale n'est pas sa ressemblance mais sa profonde *dissemblance*. Sa *différence*, cultivée au fil des pages, est perceptible au niveau du « discours solitaire », qui présente une certaine complexité et une grande variété d'énoncés. La dissociation entre les deux « moi » que nous avons relevée dès le début des *Cahiers* prend un aspect singulier puisqu'elle aboutit à une forme dialoguée entre deux instances qui représentent chacune des opinions différentes et qui entrent en contradiction. La mémorialiste reviendra sur cette expérience de dédoublement qui motiva l'écriture de son journal :

²⁰⁵ Éric Marty, *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ S. Le Bon de Beauvoir, *op.cit.*, p. 26.

²⁰⁸ L'expression est de Beauvoir. Nous analyserons les caractéristiques de cette « idée » de roman au chapitre II.

Autrefois, je me convenais, mais je me souciais peu de me connaître ; désormais, je prétendis me dédoubler, me regarder, je m'épiaï ; dans mon *journal*, je dialoguai avec moi-même. J'entrai dans un monde où la nouveauté m'étourdit. (*MJFR*, 190)

Le « Dialogue avec moi-même », au seuil de sa vingtième année, est un discours *du même au même*, pris dans un cadre énonciatif particulier, celui du théâtre, puisque la scène est perçue par un « elle » en position d'écoute, dont on peut penser qu'il s'agit de la « petite fille » Simone qui « joue à la grande personne » et qui ressent avec une grande intensité existentielle l'écoulement du temps. La scène commence ainsi :

Demain la vingtième année commence ; comme elle assiste cette année à l'écoulement du temps minute par minute, comme les jours glissent entre ses doigts de façon aussi palpable que les grains de sable d'un sablier, *elle ne peut rien qu'écouter les deux voix qui montent en elle*. (*CJ*, 255 ; je souligne)

Dans ses *Mémoires*, Beauvoir revient sur le contexte de cet épisode qui a marqué son adolescence : « Le jour où j'eus dix-neuf ans, j'écrivis, dans la bibliothèque de la Sorbonne, un long dialogue où alternaient deux voix qui étaient toutes deux les miennes : l'une disait la vanité de toutes choses, et le dégoût et la fatigue ; l'autre affirmait qu'il est beau d'exister, fût-ce stérilement » (*MJFR*, 320). Les deux « voix » sont représentées par « L'UN DES DEUX "MOI" », nommé ensuite « PREMIER MOI », et par « L'AUTRE ». L'un décrit l'abattement, l'autre l'orgueil, deux états entre lesquels la jeune femme est en constante oscillation. Cette répartition entre deux états semble pouvoir endosser une grille d'interprétation sexuée, qui reprendrait l'ancienne dualité féminin-masculin. Selon la tradition, « le journal serait le dialogue d'*animus* et d'*anima*, regard de celui-ci sur celle-là²⁰⁹ ». Si le féminin a l'apanage de la passion, de la sensibilité, et, chez Beauvoir, de l'angoisse existentielle, au contraire, la lucidité, le pouvoir et l'orgueil semblent bien appartenir à l'homme, qui adopte surtout un point de vue intellectuel sur le moi-objet. Nul doute que le féminin soit du côté du « PREMIER MOI » lorsqu'il se représente comme étant « sans désirs et sans forces et sans orgueil » et que « L'AUTRE » vient le reconforter en louant sa séduction toute féminine et ses richesses intérieures :

Et comme on t'aime, et quelle attirance il y a en toi. Songe à ta puissance de pensée, d'aimer et de souffrir, aux nuances si précieusement cultivées ; songe à la beauté intérieure que tu as atteinte. (*CJ*, 255)

Le 18 juillet 1927, on trouve la confirmation de cette distribution des rôles, de cette dualité féminin/masculin intériorisée par Simone : « [...] je veux rester femme, plus masculine encore par le cerveau, plus féminine par la sensibilité » (*CJ*, 374). Le dialogue entre les deux « moi » figure donc bien un « éternel tête-à-tête avec moi-même », selon les termes de la diariste, mais qui intègre, en une forme d'androgynie idéale, la différenciation des sexes comme pour mieux signifier la dualité intérieure de Simone.

²⁰⁹ B. Didier, *op.cit.*, p. 120.

L'insertion d'un dialogue au sein des *Cahiers* produit un effet d'anomalie générique. Pourquoi avoir inventé cette situation de parole, qui fait éclater l'univers monadique du sujet, au cœur même d'un journal intime ? Pourquoi se parler à soi-même de choses que l'on sait déjà puisque l'on s'adresse au « même » ?

En utilisant la forme du dialogue, Beauvoir exhibe, en quelque sorte, la position paradoxale du scripteur, propre à l'écriture journalière : « l'auteur est dans l'insoluble situation paradoxale d'écrire *pour lui* ce qu'il sait déjà²¹⁰ ». Ici, la diariste s'écrit, ou plutôt elle écrit véritablement *pour elle-même*, en recourant au subterfuge dialogal. L'effet d'interlocution produit par la situation dialoguée, qui permet de faire coexister les contraires, révèle toute la profondeur psychologique du discours intérieur. C'est donc toute l'ambiguïté de l'être beauvoirien qui cherche à s'exprimer. Le scripteur rétablit un espace d'échange entre un locuteur et un allocutaire, tout en étant lui-même la source de la parole. Il sort d'une parole intérieure, fermée sur elle-même, d'une parole « endophasique²¹¹ », pour s'ouvrir à un échange *extériorisé*. La parole se prête facilement au langage intérieur, elle se fait lucide, et, comme réfléchi par un miroir, elle devient un objet livré à la considération de l'allocutaire.

L'étude de ce passage peut être mise en lumière avec les réflexions de Husserl sur « la vie psychique solitaire ». Le philosophe, dans le texte des *Recherches logiques* de 1913, constate le rôle important dévolu aux « expressions dans la vie psychique, même en l'absence de relations de communication ». Il avance la possibilité d'un emploi « pur » du langage que ne parasiterait aucune visée communicationnelle. N'est-ce pas le cas de « celui qui parle solitairement, qui se parle à lui-même » ? En effet, dans le cas du « discours solitaire », les mots ne servent pas de signes, c'est-à-dire d'indices de ses propres vécus psychiques, ce qui exclut tout rapprochement avec le modèle dialogal. Mais Husserl va plus loin et tente de sortir de l'opposition de principe entre « discours solitaire » et « discours communicatif » :

[...] en un certain sens, on *parle* aussi, il est vrai, dans le discours solitaire, et certainement, dans ce cas, il est possible de se saisir soi-même comme sujet parlant, et, éventuellement, même comme se parlant à soi-même. Comme, par exemple, lorsque quelqu'un se dit à soi-même : tu as mal agi, tu ne peux continuer à agir ainsi. Mais, dans des cas pareils, on ne parle pas, au sens propre, celui de la communication, on ne se communique rien à soi-même, on se *représente seulement soi-même comme sujet parlant et communiquant*²¹².

Cette situation de parole dont parle Husserl est étrangement proche de ce qui se joue dans le journal. Si la diariste se parle à elle-même, ce n'est pas tant pour communiquer que pour créer

²¹⁰ Éric Marty, *op.cit.*, p. 15.

²¹¹ Par définition et au sens strict, l'« endophasie » est une « formulation verbale interne de la pensée non exprimée avec représentation mentale de sa propre voix » (Pierre Marchais, *Glossaire de la psychiatrie*, Masson, 1970, p. 74. Cité par Gilles Philippe, « Archéologie et contexte d'un modèle textuel : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre et les approches théoriques de l'endophasie », *Langages*, 29^e année, n°119, 1995, p. 110). Il nous semble que cet exemple d'extériorisation des « voix » intérieures soit le prolongement de ce processus.

²¹² Edmund Husserl, « Les expressions dans la vie psychique solitaire », *Recherches logiques* [1913], II-1, trad. H. Élie, Paris, PUF, 1969, p. 40-42. Cité par Gilles Philippe, « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *Langue française*, Vol. 132, n°1, La parole intérieure, 2001, p. 96-105. Je souligne.

une représentation de soi comme sujet communiquant. Certes, l'échange verbal constitue une joute entre deux instances qui s'opposent par leur vision du passé, du présent et du futur. Le « PREMIER MOI » est enfermé dans une solitude désespérée, angoissé qu'il est devant la fuite du temps et conscient de l'impossibilité de communiquer avec autrui :

PREMIER MOI : [...] Je souffre trop du mur qui nous séparera toujours, et de ce poids si lourd sur moi des choses que je ne peux arriver à donner. J'ai trop peur de demain...

L'AUTRE : Quelque chose de si beau a été.

PREMIER MOI : A été, hélas ! plus jamais cela ne sera ! (CJ, 257)

L'échange, aux forts accents claudéliens, est en quelque sorte justifié par la présence de celle qui écoute, ce « elle » qui rend légitime la situation de communication entre les deux « MOI » locuteurs. Il y a ainsi quelque ironie à ce que le « premier moi » se plaigne « de demeurer en éternel tête-à-tête avec [s]oi-même ». Le dispositif énonciatif construit dans cette scène est une issue possible à cette impasse qu'est le solipsisme de la conscience et donc, l'impossibilité de communiquer en direction d'autrui. Cette dramatisation feinte de la vie intérieure, rendue possible par la présence d'un tiers, révèle certains choix représentationnels beauvoiriens. La possibilité d'inscrire un tiers dans le discours du même au même révèle la nécessité d'une *triangulation*, l'importance de passer par la réception d'un autre pour pratiquer l'écriture ou le discours de soi²¹³.

Si le « dialogue avec moi-même » est un cas unique dans les *Cahiers*, on décèle de multiples ébauches de dialogues, ou des micro-scènes théâtrales, dans lesquelles le personnage du « moi » en construction s' imagine en situation d'adresse orale, comme en ce mois de juin 1927 :

Ah ! larmes sur les jours cloîtrés et feutrés d'ignorance que ma jeunesse calme a passés pendant de tièdes étés ! Je viens de la voir en face le temps d'un éclair... je lui ai demandé : quoi ? en tendant les bras vers elle. Elle m'a répondu : rien ! rien ! et j'ai vacillé dans un grand vide. (CJ, 359)

La dramatisation du discours intérieur peut prendre diverses formes. Parfois, il donne lieu à des bribes de paroles qui entérinent en quelque sorte l'existence d'un fait psychique. Tout se passe comme si la conscience réflexive n'avait pas le temps, devant l'afflux des émotions, des sentiments et des perceptions, de traiter l'information mentale, et la restituait telle quelle par l'intermédiaire d'énoncés chaotiques :

Je suis morte, je meurs, ah ! pas cela !... Et rien de tant de souffrances, de cris, de désirs, de tant d'amour. Rien de moi. De lui rien... à côté de cela qu'importe même la joie d'aimer ;

de nouveau

face à face avec l'absolu.

Ce poids sur mon cœur.

Ma tête en feu

²¹³ Cette hypothèse vaudra aussi pour les romans de Beauvoir, notamment dans les scènes dialoguées, qui marquent une prédominance pour le chiffre trois : le dialogue est très souvent construit en présence d'un troisième personnage.

Le visage horrible de la réalité devant mes yeux. (CJ, 359)

Mais rapidement, le discours est proféré à l'intention d'un soi-même interpellé à la deuxième personne sous la forme d'une auto-injonction :

Mais je le dis
Ici est la seule vérité.
Tue-toi plutôt. (CJ, 359)

Le recours fréquent à l'exclamation, l'usage de l'impératif de deuxième personne, l'accumulation des énoncés asyndétiques, les nombreux cas d'inachèvement ou d'incomplétude phrastique, tous ces faits langagiers tendent à renforcer le caractère communicationnel du discours solitaire²¹⁴. La variation des instances allocutées complète l'interpellation de soi à soi : les nombreuses adresses à Jacques, sous la forme du tutoiement, à des camarades, et même à Dieu, sont autant d'occasion de créer des scènes imaginaires où le « je » s'adresse à soi *par le détour* de l'autre. Le discours intérieur apparaît donc nécessairement oblique. Le 18 avril 1927, Beauvoir cite *Le Paysan de Paris* d'Aragon, paru en 1926, comme pour approuver le profond dialogisme de son discours intérieur : « Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi. La seconde personne, c'est encore la première » (CJ, 309).

Les dispositifs discursifs de la représentation de soi dans le cadre des *Cahiers* ont mis en évidence une profonde structure dialogique. Entre le « moi » et « l'autre », la diariste crée un dialogue intime. On pourrait identifier au moins deux discours du « je » qui se disputent sans cesse la place dans l'espace du journal intime : la pratique réflexive de la méditation intellectuelle où la pensée s'épuise dans un effort réflexif conduisant à l'intériorité, à la certitude du Je ou du Moi unique, barrésien, et la pratique de l'« autoportrait » qui relève du projet de « se peindre » et qui mène à la dislocation du sujet. En d'autres termes, Beauvoir oscille entre deux variantes du « moi » : la pleine conscience de soi en son identité et la dispersion du moi en ses avatars, instances disloquées qui révèlent l'impuissance du langage à dire le « je ». La forme qu'endosse le discours engage le sens. Si « l'expérience inaugurale de l'autoportraitiste est celle du vide, de l'absence à soi²¹⁵ », selon les termes de Michel Beaujour, elle semble bien déterminer l'absence d'ancrage identitaire de la diariste. Dans ce *miroir d'encre* que la jeune femme se tend à elle-même, l'autoportraitiste ne cesse de clamer ses propres défauts, de contester ses excès d'*ego*, et déploie une oscillation permanente entre deux êtres radicalement distincts, l'un rationaliste, idéaliste, l'autre mystique, passionné — deux dispositions extrêmes entre lesquelles se glissera l'identité du futur écrivain.

²¹⁴ On pourrait s'interroger sur l'origine de ces expérimentations langagières : Beauvoir a sans doute été influencée par celles qui, à la fin des années vingt, ont servi de « signaux » du discours intérieur, alors qu'apparaissaient en France « les premières représentations fictionnelles de l'endophasie », pour reprendre les termes de Gilles Philippe (voir G. Philippe, « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *op. cit.*).

²¹⁵ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 9.

2.2. Métamorphoses du moi

Dès le début des *Cahiers*, Beauvoir est en quête d'interlocuteurs privilégiés ; elle se lance dans une recherche éperdue de guides, de « stimulants spirituels²¹⁶ » qui puissent lui tracer une voie morale et intellectuelle, justifier ses choix métaphysiques, et engager sa conscience dans un projet de nature éthique. Ses contemporains, ses proches ne lui suffisent pas : ni son cousin Jacques ni sa meilleure amie Zaza ne semblent pouvoir répondre à ses attentes, car la jeune femme ne recherche pas l'égal, mais l'être supérieur. En attendant l'arrivée du « génie » en 1929, l'apprentie intellectuelle se tourne vers des figures majeures de la littérature, Barrès, Gide, Claudel, Péguy, Valéry, qui s'affirment véritablement comme des figures tutélaires de ses années d'apprentissage. Si une certaine forme de hiérarchie semble s'imposer entre ces grands noms, elle n'est jamais donnée, mais transformée et réorganisée plusieurs fois au cours de son évolution intellectuelle. La « reprise » incessante de soi au contact des « maîtres » apparaît bien comme le moteur de l'écriture journalière. Pour suivre cette évolution, nous recourrons au repérage des isotopies²¹⁷ qui structurent le texte du journal. Par définition, un journal est répétitif, redondant, et celui de Beauvoir n'échappe pas à la règle : il est donc facile de repérer ces figures récurrentes, construisant autant d'univers cohérents unis par une même continuité sémantique.

Les années d'apprentissage sont marquées par des adhésions fortes et des rejets violents : rejet de Dieu, d'abord, consommé en 1926, et adhésion forte au « spiritualisme » — osons l'emploi de ce terme qui sera violemment condamné dix ans plus tard dans les récits de *Quand prime le spirituel*. Cette tentation du spiritualisme s'exprime à travers l'effort ascétique que déploie Beauvoir pour trouver un sens à son être, et sans lequel le journal serait condamné à mourir ou à ennuyer. Il lui faut inventer « une façon de vivre dont chaque geste soit toute une métaphysique » (CJ, 425) et qui soit, donc, en conformité avec les exigences de sa pensée. Il est des maîtres qui lui ouvrent des portes insoupçonnées, l'invitant à goûter aux voluptés de « la vie intérieure » — Gide et Claudel ; d'autres lui délivrent des paroles qui la touchent au plus profond d'elle-même et avec lesquels elle engage un dialogue amical ininterrompu — Fournier et Rivière ; d'autres enfin qui lui enseignent des attitudes, Barrès, Péguy et, dans une moindre mesure, Nietzsche et Bergson. C'est à cette dernière catégorie que Beauvoir doit la source de ses transformations les plus radicales.

Est-il possible de périodiser cette ascension intérieure dont nous avons déjà donné la date-origine : 1925 ? Pascale Fautrier explique, dans l'un des rares articles écrits à la suite de la publication des *Cahiers*, que la jeune femme a substitué à la religion une « conversion spirituelle ou philosophique (à l'idéalisme)²¹⁸ ». Pour affiner cette analyse, il faut prendre en compte l'ensemble de la trajectoire intellectuelle de Beauvoir durant sa formation intérieure.

La vaste entreprise de subjectivation des *Cahiers* se cristallise en des moments de *conversion* dont on peut distinguer manifestement au moins deux phases distinctes : un

²¹⁶ L'expression se trouve dans les *Cahiers*.

²¹⁷ « Le concept d'«isotopie» a été proposé par A.J. Greimas : il y a isotopie, lorsque les signes textuels renvoient à un même lieu. » (Voir V. Jouve, *La Lecture, op.cit.*, p. 52).

²¹⁸ Pascale Fautrier, « Les *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir ou la tentation de l'absolu », *Les Temps modernes*, avril-juillet 2010, n°658-659, p. 192.

mouvement d'ascension, porté par un élan mystique vers le mode d'existence du « Dieu-moi », suivi d'une phase de renoncement au « culte » de soi. Ainsi, dans un premier temps, Barrès lui enseigne-t-il les modalités pratiques, existentielles, et éthiques du culte du « Dieu-moi » ; il l'aide à identifier l'ennemi contre lequel elle s'insurge, et l'informe que « l'homme libre » suscite fatalement la haine des « Barbares ». Ce culte est fortifié par les lectures parallèles de Gide et de Claudel. Mais ce mouvement d'assomption de soi, correspondant aux années 1925-1926, s'essouffle, trouve ses limites et s'épuise dans la volonté beauvoirienne de se défaire de l'idéalisme et de l'individualisme. La lecture de Péguy voue la jeune femme à « sortir » d'elle-même et à opérer une jonction entre sa vocation intérieure et son existence sociale grâce à l'action, un désir concrétisé dans l'existence par sa participation aux Équipes sociales. Ces deux mouvements contradictoires, loin d'être successifs dans les faits, sont partiellement concomitants et, parfois, se recoupent l'un l'autre ou tendent à s'épouser. Un dialogue s'instaure entre eux, produisant différentes strates de sens qui correspondent aux mues successives de la diariste.

Une troisième phase serait alors repérable : celle qui conduit la jeune femme à reconnaître l'impossibilité de concilier ses « tendances Barrès et ses tendances Péguy » (CJ, 122), et à recourir au primat de l'existence sur la vie intellectuelle. Cette ultime « strate subjective » trouverait sa réalisation concrète au cours des années de la maturité, 1928 et 1929. Le livre, à ce stade, n'est plus pour Beauvoir le seul moyen de découvrir le monde : l'expérience vécue se substitue en partie à la bibliothèque.

2.2.1. La conversion-assomption : le culte du « Dieu-moi » (1925-1926)

2.2.1.1. L'ascèse intérieure

Le personnage masculin de « L'AUTRE », qui surgit, stable, immobile, orgueilleux, lors du dialogue impromptu avec soi, n'a pas été créé *ex nihilo* mais s'est construit selon des influences livresques diverses mais convergentes, celles de Claudel, de Gide, de Barrès ou encore de Valéry. Toutes ces lectures semblent pointer vers une même posture, l'auto-sanctification, présente dès le début des *Cahiers* :

J'ai des heures d'enthousiasme où « redevenue un dieu », je plane au-dessus de la terre ; mais même dans la sécheresse, je sais me reprendre et me tenir tout entière dans ma main ; j'ai conscience — souvent — que je me suffis à moi-même. (CJ, 130)

Cette autosuffisance s'exprime de plus en plus nettement au fil des pages. Jour après jour, l'apprentie intellectuelle tâche de s'adonner à sa nouvelle passion, le culte du « Dieu-moi », un mélange de narcissisme autarcique et de croyance spiritualiste dont Barrès lui ouvre la voie avec sa trilogie du *Culte du moi*. Le vocabulaire de la force, de la ferveur, de la plénitude est omniprésent au début des *Cahiers* et conditionne l'isotopie du « culte » individuel :

Comme je me tiens bien en main ce soir ; j'ai presque un regret de ne pouvoir utiliser la force que je sens en moi. Ni ferveur, ni tendresse, ni désir : je ne me dépasse pas moi-même en ce moment, mais une telle plénitude dans la possession de ce moi. (CJ, 171)

Cette auto-proclamation de soi va de pair avec la critique d'une certaine conception du bonheur, associée au don de soi : « Le bonheur est le temps des réalisations. Mais réaliser, n'est-ce pas se diminuer déjà ? toute parole dite, tout acte où l'on met de soi-même, comme ils vous laissent plus pauvre, moins grand » (*CJ*, 171). « Se tenir en main », ne pas « déborder » de soi en actes ou en réalisations, toutes ces expressions tournent autour d'un seul et même projet, celui d'atteindre un « mode suprême d'existence » sans faire appel à quelque force extérieure que ce soit :

Je ne chercherai aucune cohérence extérieure, mais je construirai une force où je me réfugierai à jamais. [...] Et si de cet effort doit naître pour les hommes de plus tard un progrès vers le mode suprême d'existence, ou si dans cet effort se rencontre le Dieu que ma raison ne peut me donner, peut-être c'est assez. (*CJ*, 432)

La jeune femme substitue à la religion, qu'elle renie dès 1922²¹⁹, une certaine pratique de soi, une pratique spirituelle, mystique, justifiée par la marche victorieuse de l'Esprit. Il y a donc un progrès spirituel à réaliser qui a sa place dans cette marche idéaliste et universelle, cette « grande épopée spirituelle²²⁰ ». La justification de ce progrès individuel intervient tardivement, dans le Cinquième cahier, lorsque Beauvoir cherche à « mettre au point », comme elle le dit, sa « vie spirituelle ». À la religion, elle substitue donc, en avril 1928, une conversion spirituelle à la philosophie de l'idéalisme.

Le modèle mystique est partout présent dans cette lente ascension de soi. Il se trouvera inscrit à l'intérieur des *Mémoires*, lorsque la mémorialiste évoquera l'enseignement dispensé au cours Desir :

Dans mes livres de piété, on parlait beaucoup de progrès, d'ascension ; les âmes gravissaient des sentiers escarpés, elles franchissaient des obstacles ; par moments, elles traversaient des déserts arides, et puis une rosée céleste les consolait : c'était toute une aventure [...]. (*MJFR*, 186)

Dans les *Cahiers*, Beauvoir recourt fréquemment au vocabulaire mystique et au projet de l'aventurier pour décrire ses tâtonnements, ses errements. On retrouve l'épreuve de la sécheresse, de l'aridité inhérente à la traversée du désert — elle évoque souvent sa « sécheresse intérieure » (*CJ*, 513) —, le thème de la soif²²¹, mais aussi le vocabulaire de l'épuisement et de l'égarement de soi. Beauvoir découvre Saint Jean de la Croix grâce à Jean Baruzi et son ouvrage *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Elle cite à deux reprises cette phrase du mystique chrétien : « Pour aller où tu ne sais pas, il faut

²¹⁹ Elle évoque son athéisme en octobre 1928 : « [...] depuis 1922 environ la piété ardente de mon enfance est tout à fait morte [...] Le bonheur tient dans le bleu de ce ciel. » (*CJ*, 510).

²²⁰ Dans les *Mémoires*, Beauvoir revient sur la dimension collective de son ascension intérieure : « [...] au lieu de vivre ma petite histoire particulière, je participais à une grande épopée spirituelle. Pendant des mois je me nourris de littérature : mais c'était alors la seule réalité à laquelle il me fût possible d'accéder » (*MJFR*, 259).

²²¹ Elle note à plusieurs reprises dans ses *Cahiers* : « J'ai soif » (par exemple, p. 447).

passer par où tu ne sais pas...²²² » Ce proverbe justifie les doutes de la jeune femme qui y voit le signe que son chemin mène vers un accomplissement²²³ : « Je m'écoute monter », écrit-elle en décembre 1927, en écho à sa « solitude sonore ».

Éliane Lecarme-Tabone commente l'utilisation du modèle mystique dans les *Mémoires* en soulignant l'impasse de cette quête mystique : « Ici encore l'héroïne se leurre car elle s'égare, en réalité, dans des vertiges sans lendemain. [...] Au terme de l'itinéraire, découverte de la vérité et découverte de l'amour coïncident et se confondent dans la personne de Sartre²²⁴. » La courbe assumptive aboutirait donc à la rencontre avec Sartre, sorte de substitut de Dieu : « Le rapprochement se fait d'autant plus aisément que, dans *La Nuit obscure*²²⁵, Saint Jean de la Croix décrit l'union de l'âme avec Dieu à travers une longue métaphore amoureuse qui s'inspire du Cantique des Cantiques biblique. » L'interprétation d'Éliane Lecarme-Tabone rejoint celle de Beauvoir dans le cadre de ses *Mémoires* et de *La Force de l'âge*.

En attendant, Beauvoir aime à cultiver sa pensée pour elle-même et voue un véritable culte à l'individu²²⁶. La croyance gidienne en un « être irremplaçable », en un « moi pur et incommunicable » (*CJ*, 49) ne pouvait que justifier le « culte du moi ». Si Gide la déçoit parfois, « parce qu'il est trop avide de joie, trop proche de la terre » (*CJ*, 106), Barrès lui apprend l'enthousiasme d'être un Dieu, de s'élever plus haut que les autres hommes dans une ascèse intérieure qui cherche à atteindre l'absolu :

Hier après une fièvre de lecture, j'ai connu l'extase dont parle Barrès au chapitre VI de *L'Œil des barbares* ; devant les arbres roux du Luxembourg, et cette lumière du soleil couchant qui semblait une brume impalpable, j'ai retrouvé, en lisant ce livre, ou simplement en me promenant émerveillée dans le jardin, la grande ivresse d'être moi. [...] je vivais sur le plan de l'absolu. (*CJ*, 105)

Cette recherche de l'absolu s'écrit donc avec la compagnie de Gide, de Barrès, avec qui elle partage la « haine des “Barbares”²²⁷ » (*MJFR*, 269), ces êtres incapables de connaître un tel cheminement intérieur, et de Claudel, pour qui l'aventure spirituelle s'ouvre à la dimension d'une symphonie cosmique :

Je m'exaltai, comme aux soirs où, derrière des collines bleues, je contemplais le ciel mouvant ; j'étais le paysage et le regard : je n'existais que par moi, et pour moi. Je me félicitai d'un exil qui m'avait chassée vers de si hautes joies ; je méprisai ceux qui les ignoraient et je m'étonnai d'avoir pu si longtemps vivre sans elles. (*MJFR*, 264-265)

²²² « Dans Plotin, dans Saint Jean de la Croix j'ai trouvé des mots qui m'ont frappée au cœur tellement je les reconnaissais : Pour aller où tu ne sais pas, il faut aller par où tu ne sais pas » (*CJ*, 445).

²²³ Beauvoir revient sur ce proverbe dans ses *Mémoires* : « Renversant cette phrase, je vis dans l'obscurité de mes chemins le signe que je marchais vers un accomplissement. » (*MJFR*, 370)

²²⁴ Éliane Lecarme-Tabone, *Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 99-100.

²²⁵ *La Nuit obscure*, poème composé de huit strophes, expose le chemin spirituel conduisant l'âme à la parfaite union d'amour avec Dieu.

²²⁶ Elle reconnaît *a posteriori* l'importance de ce culte : « Seul l'individu me semblait réel, important [...]. » (*MJFR*, 264)

²²⁷ « J'appris en lisant les premiers Barrès que “l'homme libre” suscite fatalement la haine des “Barbares” et que son premier devoir est de leur tenir tête. » (*MJFR*, 269)

En 1926, Beauvoir se félicite de son exil qui la dote d'un privilège sur autrui : elle pense être pourvue d'un Moi complet, d'un Moi pur, d'un Moi en pleine possession de soi — du moins toute son énergie et son écriture sont-elles orientées, tendues vers ce projet individuel. Pour mesurer la force d'une telle aspiration, il nous faut comparer les *Cahiers de jeunesse* avec le texte de jeunesse de Sartre, le *Carnet Midy*, daté de 1924, dont le rapport à soi s'exprime dans la distance, dans l'absence d'une donnée stable, immuable :

J'ai cherché mon moi : je l'ai vu se manifester dans ses rapports avec mes amis, avec la nature, avec les femmes que j'ai aimées. J'ai trouvé en moi une âme collective, une âme du groupe, une âme de la terre, une âme des livres. *Mais mon moi proprement dit, hors des hommes et des choses, mon vrai moi, inconditionné, je ne l'ai pas trouvé*²²⁸.

Jean-François Louette, dans son Introduction à l'édition des *Mots et autres écrits autobiographiques* de Sartre, éclaire ce passage en soulignant que « Sartre se pensait comme un être heureusement doté d'un *moins de moi* que la plupart des hommes, voire d'un radical défaut de Moi²²⁹. » Beauvoir, à l'inverse, se pense heureusement dotée d'un excès de Moi, d'un excédent qui la distingue des autres. On comprend, dès lors, qu'à la suite d'un autre diariste, Amiel, avec qui elle partage le même désir de possession de soi, Beauvoir ne cesse dans son journal de vouloir accroître son capital d'observations et d'expériences, selon une logique du cumul, de l'enrichissement permanent, qui sera étrangère à l'auteur des *Mots* : « Pourquoi donc le passé m'eût-il enrichi ? Il ne m'avait pas fait, c'était moi, au contraire, ressuscitant de mes cendres, qui arrachais du néant ma mémoire par une création toujours recommencée²³⁰. » À l'inverse, et d'après les *Mémoires*, la fillette de cinq ans et demi s'enrichirait avec le temps sans créer aucune rupture, aucune séparation entre passé, présent et avenir :

[...] j'entrevois un avenir qui, au lieu de me séparer de moi-même, se déposerait dans ma mémoire : d'année en année je m'enrichirais, tout en demeurant fidèlement cette écolière dont je célébrais en cet instant la naissance. (*MJFR*, 32)

Le projet du journal intime entre pleinement dans cette entreprise de *conservation* qui consiste à ranimer des souvenirs, compléter des connaissances inachevées, combler des lacunes, élucider des points obscurs, rassembler en une unité ce qui est éparé — une pratique qui justifiera, bien plus tard, le projet d'écriture autobiographique de *Tout compte fait*.

2.2.1.2. Beauvoir « sous l'œil des Barbares »

Pourtant, et ce n'est pas un des moindres paradoxes de Beauvoir, dans son itinéraire personnel, il y a bien une rupture, une cassure entre sa vie passée et sa vie présente, celle qui s'écrit depuis 1926. C'est bien à partir de ce point temporel que la logique du cumul peut

²²⁸J.-P. Sartre, *Écrits de jeunesse*, op. cit., p. 471. Je souligne.

²²⁹Jean-François Louette, « Introduction », *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op. cit., p. XII.

²³⁰*Les Mots*, in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op. cit., p. 129.

s'instaurer, ne ménageant aucune mesure d'économie de soi. Elle introduit une scission ontologique au cœur de l'existant, car le progrès de soi suppose la liquidation radicale d'un moi antérieur, sorte de recommencement *ab nihilo*. L'affirmation de soi, en effet, est soutenue par une morale d'*opposition* qui s'exprime de manière extrême : opposition à la famille, à la tradition, à la classe à laquelle elle appartient, et, par un mouvement de généralisation, à la société qui l'a vue naître. Beauvoir est un être en guerre lorsqu'elle commence à rédiger ses *Cahiers*.

On peut esquisser un parallèle entre son journal et les *Carnets de la drôle de guerre*, autrement appelé par Sartre « Journal de guerre », rédigés de septembre 1939 à mars 1940. Contrairement à Beauvoir qui construit l'édifice imaginaire d'un conflit contre la barbarie, c'est la guerre, la vraie, qui inspire à Sartre ses *Carnets*. La guerre, selon ses propres termes, a divisé sa vie en deux, créant une rupture entre le « premier Sartre », celui d'avant guerre, et le « second Sartre », né de la guerre, comme le rappelle Juliette Simont :

S'il y a un « second Sartre », ces carnets en sont la vivante genèse : laboratoire d'une pensée en marche dont tous les détours, refus, ratages, hésitations, avancées lentes ou décisives se donnent à voir pour peu qu'on prenne la peine de retrouver le fil, de se débattre *avec Sartre* qui y écrit en guerre et s'y écrit en guerre²³¹.

C'est l'hypothèse d'une « seconde Beauvoir » née de la guerre que nous prendrons comme fil conducteur de notre étude. La guerre, chez elle, s'écrit à toutes les pages : elle ne doit et ne veut pas être comme « eux » : « eux », ce sont les Barbares, qui reviennent régulièrement sous sa plume. Qui sont-ils véritablement ? Quels sont leurs signes distinctifs ? Possèdent-ils une réalité extratextuelle ou n'ont-ils d'existence effective que dans l'espace de construction mythique des *Cahiers* ? En somme, leur existence est-elle autre chose que fictionnelle ?

Beauvoir a délogé ces Barbares de l'univers romanesque de Barrès. Les Barbares, selon lui, c'est « tout ce qui n'est pas moi²³² », de la même manière qu'ils s'opposaient aux Grecs en tant qu'ils n'étaient pas « eux ». Le Moi, celui du jeune héros Philippe, ne peut se faire que « sous la contradiction des Barbares ». Beauvoir a retenu la leçon de *Sous l'œil des Barbares*²³³ et du *Jardin de Bérénice*, deuxième volume de la trilogie : « [...] je n'ai besoin d'introduire personne dans ce jardin secret d'où je nargue les "barbares" » (CJ, 105). Les Barbares autorisent un point de vue, s'offrent en spectacle à celle qui les observe d'un œil scrutateur. Ils appartiennent vraisemblablement à l'extérieur du « jardin secret » qu'est le journal intime, donc au dehors des *Cahiers* : ils sont du côté du Monde et pourtant ils n'apparaissent que sous le regard de la diariste en exercice. Ils se trouvent à un point d'articulation entre l'intime, le Monde, mais aussi la mémoire individuelle et collective.

On pourrait poser l'hypothèse d'un référent mondain à ces Barbares. La violence du traitement qui leur est infligé rappelle une situation vécue par la petite Simone, alors que son

²³¹ Juliette Simont, « Notice » des *Carnets de la drôle de guerre (septembre 1939 - mars 1940)*, dans *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op. cit., p. 1366.

²³² Cité par Danièle Sallenave, op.cit., p. 64.

²³³ Parus en 1888, *Sous l'œil des Barbares* est à la fois un roman d'apprentissage et le début du manifeste du « culte du moi ». Barrès n'a que vingt-six ans lorsqu'il commence sa trilogie.

père est appelé sur le front en 1914. La période de la Grande Guerre a été vécue comme un traumatisme pour Simone. La mémorialiste raconte comment le geste solidaire d'une femme française envers un blessé allemand se transforma en une rumeur haineuse envers ceux qu'on appelait les « Boches »²³⁴, incarnation du Mal et bouc émissaire pour toute une population. La petite Simone n'échappe pas à cette vision manichéenne du monde. Chaque objet du quotidien qui porte la marque de l'envahisseur est prétexte au déclenchement d'une violence incontrôlée, irréfléchie et de surcroît justifiée par l'impunité des adultes :

J'avais tout de suite fait preuve d'un patriotisme exemplaire en piétinant un poupon de celluloid « made in Germany » qui d'ailleurs appartenait à ma sœur. On eut beaucoup de peine à m'empêcher de jeter par la fenêtre des porte-couteau en argent, marqués du même signe infamant (MJFR, 39).

Derrière les Barbares, il y a donc le souvenir latent du bouc émissaire, de la victime de la haine collective. Mais en sont-ils plus réels ? L'anecdote autobiographique, historique, élevée au rang d'un mythe construit autour de l'ennemi allemand, se voit distancée de la réalité par le filtre littéraire barrésien, et rejoint, de manière oblique ou franchement accusée, le complot fomenté par la diariste contre l'envahisseur dans les *Cahiers*, à moins que ce ne soit contre l'envahisseur de l'espace propre au journal, c'est-à-dire autrui. On voit bien qu'une série de filtres littéraires ou historiques inscrivent un écart entre l'apprentie écrivain et le monde.

Le journal n'en cherche pas moins, à maintes reprises, à circonscrire les Barbares, à les définir, comme pour mieux les maîtriser et pouvoir s'en détacher. Leur description repose sur un double mouvement : une généralisation et une assimilation. Beauvoir propose le 11 mai 1927 une définition du « barbare » qui interpelle par la vivacité du trait ; un style s'invente ici, qui autorise à faire bref : « Ceux qui s'appuient sur des principes extérieurs sont des "barbares". C'est même à cela que se reconnaît le barbare²³⁵. » Ce portrait lapidaire, qui s'inscrit parfaitement dans la veine moraliste, surprend. La périphrase (« ceux qui s'appuient sur des principes extérieurs ») tente de rassembler un ensemble d'individus sous un type psychologique, une catégorie, un comportement générique (« le barbare ») : le singulier renvoie à un pluriel circonscrit, analysé, répertorié, embrassant de manière uniforme tout ce qui s'oppose au sens intime, à une saisie intérieure de soi. Par cette définition, le Moi peut ainsi éprouver ses limites négatives et *différer* du principe de ressemblance : *je suis tout ce qui n'est pas barbare*. Le mouvement de généralisation aboutit par touches successives à assimiler « le barbare » à la catégorie d'autrui comme si le journal se défendait contre cette intrusion importune : le barbare, en somme, c'est *l'autre*. Le 5 novembre 1926, Beauvoir écrit avec une fermeté presque inquiétante : « Sans aucun orgueil, je crois qu'il faut vivre tout à fait en dehors des barbares. [...] Pour ma vie, l'expérience d'autrui ne peut rien m'apporter » (CJ,

²³⁴ « Les Boches étaient des criminels de naissance ; ils suscitaient la haine, plus que l'indignation : on ne s'indigne pas contre Satan » (MJFR, 39).

²³⁵ La description fait penser à certains portraits des *Lettres persanes* de Montesquieu. Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, le ton se fait violemment satirique lorsqu'il est question des Barbares. La période de nihilisme qui fait suite au « culte du moi » pousse la jeune Beauvoir à la satire sociale, fustigeant ces fantômes d'apparat que représentent les figures de la haute société : « Je tenais à [sic] priori les ministres, les académiciens, les messieurs décorés, tous les importants, pour des Barbares » (MJFR, 319).

172). La substitution nominale est accomplie et ne laisse aucune distance sémantique entre les deux catégories.

Après la mise en évidence de la structure antagoniste, sociale, que renferme la catégorie des Barbares, une autre dimension apparaît : l'opposition *ontologique*, qui procède par une assimilation à un autre modèle, celui fourni par *Les Nourritures terrestres*, dont Simone se répète la phrase célèbre comme un leitmotiv durant toute sa formation intérieure : « Nathanaël — car ne demeure pas auprès de ce qui te ressemble — ne demeure jamais Nathanaël²³⁶. » La phrase subit des variations au cours de l'écriture : « ce que j'aime en toi, Nathanaël, c'est ce qui est différent de moi-même » (CJ, 81). Intégrant la leçon gidienne, l'incorporant à son propre portrait, Beauvoir ne cesse d'exhiber sa *différence* aux autres en mettant en valeur ses traits distinctifs. Elle en fait même un programme de vie : « C'est un beau mais difficile destin que de n'être semblable à personne » (CJ, 438), écrit-elle le 19 février 1928. Ainsi Beauvoir cristallise-t-elle sur les barbares la loi gidienne : « En face des "barbares", je retrouve la fierté intérieure de ne pas leur ressembler, lorsque leur grossièreté me fait souffrir » (CJ, 161). La conscience et la revendication de sa singularité passent clairement par le mépris de la ressemblance. Vincent Descombes fait cette remarque pertinente dans son étude sur Proust :

Pour atteindre la conscience de soi — qui est la conscience de sa singularité —, il faut commencer par *mépriser la ressemblance*, qui est toujours la ressemblance à quelque chose d'autre, donc le défaut d'originalité. Les êtres d'élite qui atteignent à la conscience de soi souveraine n'ont rien en commun, sinon de se savoir *différents*²³⁷.

Nous avons vu que la recherche de la conscience de soi par l'exercice spirituel de l'auto-analyse conduisait la jeune femme à revendiquer et à cultiver sa dissemblance, sa dissonance, comme la vertu d'un être singulier, unique, d'« un être irremplaçable²³⁸ ». Gide lui-même, dans son *Journal*, revendique cette différence comme constitutive de sa conscience : « Dès que je ne diffère pas, je me tais. C'est aussi que de mes différences seulement je prends une conscience assurée, tandis que je ne suis plus sûr de rien aussitôt que je fais chorus²³⁹. » Le commentaire d'Éric Marty est éclairant :

Gide n'oppose pas une idéologie adverse à l'idéologie dominante, il n'est pas ce qu'on pourrait appeler un contestataire ou un opposant systématique [...]. On dira que la *différence* n'est pas autre chose qu'un moyen d'accès à la conscience de soi (une reconnaissance de soi),

²³⁶ Un passage entier du texte gidien est recopié par la diariste le 28 septembre 1926. La suite de la phrase célèbre est la suivante : « Dès qu'un environ a pris ta ressemblance, ou que toi tu t'es fait semblable à l'environ, il n'est plus pour toi profitable. Il te faut le quitter. Rien n'est plus dangereux pour toi que ta famille, que ta chambre, que ton passé... » (CJ, 96).

²³⁷ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987, p. 53. Je souligne.

²³⁸ L'expression gidienne revient régulièrement sous la plume de Beauvoir, comme ce 9 octobre 1926 : « Quand je me juge, je fais abstraction du reste du monde ; et ne crois-tu pas qu'il y a une véritable ivresse à se sentir "un être irremplaçable", comme parle Gide — irremplaçable quelle que soit ta valeur, simplement par ton caractère d'individu » (CJ, 111).

²³⁹ André Gide, 30 octobre (1939), *Journal*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 681.

qu'interdiraient la fusion dans le monde, l'unanimité ; cette dernière ne promet qu'une incertitude molle, une sorte de flottement. Davantage encore, on dira que cette conscience de soi n'est pas autre chose que la saisie d'une différence pure (*je diffère*), et non une construction coordonnée et structurée du Moi²⁴⁰.

Chez Beauvoir aussi, l'opposition aux barbares n'est pas une question d'idéologie, mais bien d'identité. Pour s'en assurer, il suffit d'analyser les moments de confrontation avec le Monde, qui constituent pour la Beauvoir *réelle* une véritable épreuve. Une situation est particulièrement révélatrice de ce désengagement face au discours mondain, assimilé aux barbares : la conversation gratuite. Elle écrit dans son autoportrait d'octobre 1926, que nous avons déjà mentionné :

Je l'apporte [le sérieux] dans toutes les paroles que je dis ; et c'est pourquoi *je parle peu* : dire des mots inutiles me fait souffrir comme une diminution ; longuement je pèse chaque parole comme chaque acte : avant d'aller voir une amie, d'écrire une lettre... etc., il me faut de lentes délibérations. *Je hais les conversations* justement parce qu'elles me prennent au dépourvu et ne me permettent pas de traduire bien exactement mes sentiments profonds ; on croit parfois que ma réserve est dédaigneuse ; elle naît au contraire de mon respect d'autrui : j'ai honte de lui donner ce à quoi je n'attache pas d'importance (et que seulement il me demande). (*CJ*, 127-128 ; je souligne)

Lorsque Beauvoir dit refuser de se soumettre aux lois de la conversation, se présentant comme quelqu'un qui parle peu pour ne pas tomber dans le piège de la banalité, de la médiocrité, et, *in fine*, de la honte, elle masque un autre désir : celui de se faire remarquer, de dépasser ses interlocuteurs par son intelligence, bref, de briller en société. *Dès qu'elle ne diffère pas, elle se tait* : elle préfère le silence aux paroles faciles, participant du jeu factice du monde, ne traduisant pas la plupart du temps ses sentiments profonds et « diminuant » l'individu qui les profère. Ainsi chaque parole est-elle pesée, chaque acte pensé, pour mieux affirmer sa *différence* et ne pas faire *chorus*. L'esprit de « sérieux » s'affirme jusque dans l'acte de parole : refusant le plaisir des conversations improvisées, Beauvoir lui oppose une gravité, ce que nous pourrions appeler, avec Éric Marty, une « éthique de la parole²⁴¹ », reposant sur le *choix* individuel de prendre la parole, à l'opposé de la parole des barbares qui ont une « attitude non choisie » (*CJ*, 256). Le refus de la précipitation, la honte d'être prise au dépourvu, tout indique qu'elle recherche une parole responsable, signe d'un engagement authentique du sujet :

Seule en face de moi-même, ou dans mes rapports avec les autres, je suis incapable des gestes indifférents ; il faut que j'engage, sinon mon moi tout entier, du moins toute une partie de moi-même. (*CJ*, 128)

Les « gestes *indifférents* » prennent ici au moins deux sens complémentaires — le second découlant du premier : ce sont ceux qui font *chorus*, qui sont en conformité avec ce qui est attendu et donc fusionnent dans le monde, dans l'unanimité, mais aussi ceux qui ne permettent pas à l'individu de *différer*, de sortir du lot, de saisir sa différence pure. Nous

²⁴⁰ Éric Marty, *op.cit.*, p. 53.

²⁴¹ *Ibid.*

lisons ici les prémices de la morale que Beauvoir développera après-guerre, une responsabilité du sujet devant chacun de ses actes, un engagement de soi et de sa parole dans le monde : le refus de l'indifférence passe par une éthique de l'engagement. Derrière cet autoportrait de jeunesse, on perçoit déjà combien le *désir de liberté* innerve l'écriture de la diariste.

2.2.1.3. Les ambiguïtés du rapport à Autrui

C'est bien dans l'adversité, l'opposition, que l'exilée volontaire espère puiser la force de son autonomie. Les Barbares, figure archétypale représentant tout ce que la jeune Simone honnit, disparaissent assez vite de l'écriture du journal ; ils ne sont bientôt plus qu'une forme creuse, un souvenir, une invention où se cristallise la puissance d'opposition de la jeune femme et la conquête d'un moi accompli : « ils sont vaincus », clame-t-elle le 4 janvier 1927. Mais cette figure demeure dans les formes que revêtira plus tard la présence hostile d'autrui, dans les structures antagonistes au moi.

Au moment de l'opposition frontale aux Barbares, la relation aux autres est avant tout conflictuelle, parce qu'il faut d'abord se préférer aux autres. Exister-pour-soi avant d'exister-pour-autrui : pour s'observer et saisir en l'exprimant le meilleur de soi-même, il faut conquérir l'autosuffisance et l'indépendance. Même le fait de communiquer avec les autres est vécu comme une dégradation, une diminution. La diariste note : « Parler aux autres, c'est devenir semblable à eux, s'abdicuer, se diminuer, surtout lorsqu'on doit s'observer » (*CJ*, 64). Dans une telle démarche *orgueilleuse* — au sens ontologique, et sans les nuances narcissiques que l'on prête communément à l'orgueil²⁴² —, le rapport à autrui est associé à un obstacle qui se dresse devant la conscience et empêche la ressaisie de soi. Autrui est plutôt celui qui s'oppose à cette mise en présence de moi-même, en me contraignant à une communication, certes utile, mais superficielle. Il me maintient à la surface, au niveau du moi social, du moi commun aux membres de la société. Sur ce point, Beauvoir adopte la rigueur de la pensée de Bergson qui oppose, dès les *Données immédiates*, le « moi social » au « moi profond ». Le temps n'est pas encore venu pour elle de reconnaître la possibilité d'une ouverture sincère et authentique à autrui, dépassant, transfigurant le niveau premier de l'échange social : l'échange utilitaire.

Pour cet individu en formation, les épreuves à franchir sont donc nombreuses, et quotidiennes. L'une des plus redoutables est le risque de compromission, le danger du faux-pas existentiel. Pour éviter de tomber dans le piège que lui tend la société, la règle que s'impose la jeune femme est la suivante : je ne dois jamais paraître telle que je suis mais *telle que les autres me désirent*, ce qui revient à « donner le change ». Pour que son intériorité demeure intacte, l'être beauvoirien doit apprendre à se maîtriser, à ne pas *trop* dévoiler de son

²⁴² L'orgueil, comme le rappelle Sylvie Le Bon de Beauvoir, demande, dans les *Cahiers*, à être justement interprété : « Simone a certes conscience de sa valeur, mais il ne s'agit ni de morgue, ni de sentiment de supériorité, encore moins de vanité ou de narcissisme. Il faut donner à cet orgueil un contenu proprement ontologique, et en cela universalisable. [...] L'orgueil, c'est l'autosuffisance, l'indépendance, mieux, l'autonomie au sens kantien, c'est ne tenir que de soi sa raison d'être, c'est se tenir au centre de sa vie. » (« Introduction », *CJ*, p. 32).

intimité, au risque de se sentir « violé²⁴³ ». Il lui faut coûte que coûte maintenir une *distance* entre le « moi pur » et le moi par lequel autrui m'appréhende, ou entre l'être « absolu », qui apparaît avec son unité et sa nudité, et l'être « relatif », « encombré de mille éléments extérieurs : action, passion »²⁴⁴. Cette distance est exploitée au sens propre par Beauvoir, dans un micro-récit daté du 19 août 1926 :

Il y a une chose qui est terrible : on est au même point ; l'un y demeure ; l'autre brusquement s'avance avec une extraordinaire rapidité ; comme il s'étonnera de ne pas trouver le premier à ses côtés ; à qui s'en prendre ? à lui seul. Et comme il ne pourra pas revenir en arrière, qu'il se résigne à cette étrange dissonance. (CJ, 68)

Comment interpréter cette fable ? Il semble que dans le contexte immédiat de la citation la jeune femme veuille ici traduire la difficulté à se dominer, à se maîtriser, lorsqu'elle est en présence d'autrui. Il arrive que, par un relâchement de son esprit, la différence entre « ce qu'elle est » et « telle qu'elle paraît » se réduise au point de compromettre son être : « La volonté se détend, un besoin me vient de me montrer telle que je suis [...] ; mais parfois je montre du moins que je ne suis pas peut-être telle qu'on le croit ». Cet écart de conduite, qui démasque en partie la supercherie, entraîne une « faute » irréparable. Pour reprendre l'analogie que contient la fable, l'un de ses deux « moi » a avancé plus vite que l'autre en se dévoilant, et la diariste en tire toute la leçon, clôturant le paragraphe : « Il faut apprendre à mieux me dominer » (CJ, 68).

L'être beauvoirien apparaît donc à cette période comme un être en fuite devant le monde : il repousse les situations qui l'amènent à côtoyer autrui. Le 9 septembre 1926, Beauvoir tente de comprendre et d'expliquer pourquoi elle était « si contrariée [la veille] d'aller passer la journée avec les Bruger » (CJ, 85). La journée était pourtant idéale pour « travailler à [sa] petite histoire » et réfléchir à sa vie intérieure. Le regret d'une journée qu'elle aurait pu passer solitairement se transforme en un sentiment de « rage », perceptible physiquement, contre le sort qui lui est imposé : être confronté au regard d'autrui. Ce qui en autrui indispose Beauvoir, ce n'est pas l'altérité en soi, c'est l'image négative d'elle-même qui lui est renvoyée par autrui. De sa confrontation avec lui naît une image de soi qui *échappe* à l'intention du sujet et qui le dessaisit de lui-même :

Énervement : la gorge contractée au point d'être une souffrance physique ; les larmes qui vont sortir ; je me souviens de Cauterets, je ne veux pas (être) comme à ces moments-là, où l'on emploie toute son énergie à se dominer, le moindre mot fait mal ! une réflexion sur ma figure, leurs gentilles railleries manquent amener la crise ; c'est insupportable qu'elles²⁴⁵ ne comprennent rien. (CJ, 85)

²⁴³ Le terme est employé par Beauvoir, et sa violence est comme légitimée par la caution barrésienne : « Pourtant, même la partie plus superficielle de moi-même, comme je souffre de la sentir sans cesse violée [...]. Vous avez raison Barrès de dire qu'un sentiment, une pensée froissés par des mains étrangères perdent leur prix — si chère que soit cette main » (CJ, 50-51).

²⁴⁴ Cette dernière distinction apparaît dans l'entrée du 7 août 1926. Beauvoir mentionne Paul Valéry pour expliquer l'être dans son absoluité (CJ, 50).

²⁴⁵ Il s'agit de sa mère et de sa sœur, Poupette.

Pour contrer cet état de malaise existentiel aux conséquences somatiques, Beauvoir trouve une parade : non seulement elle fait disparaître autrui comme objet de son regard, mais sa conscience leur ôte momentanément l'existence pour le réduire à un pur *phénomène*. Le dualisme de l'être et du paraître vient au secours de la jeune femme :

Arrivée chez les Bruger : les choses qui passent devant mes yeux, les paroles qu'on dit sans rien qui pénètre jusqu'à moi ; en ces moments, on comprend parfaitement les doctrines idéalistes ; tous ces gens ne sont pas vraiment ; simplement des phénomènes ; et puis tout se dissipe. Je suis absente de moi-même, journée banale et vide d'où le regret même a disparu... (CJ, 86-87)

Tout se passe comme si autrui était anesthésié, son jugement suspendu, et qu'un voile recouvrait les choses du monde, rendant Simone imperméable à toute atteinte d'autrui. Il s'agit, pour elle, d'opposer à autrui un déni d'*intentionnalité*, en privilégiant son effacement, son retrait, et en le renvoyant dans l'indifférencié du Monde. Ceci ne résulte pas d'un défaut momentané d'attention, mais bien d'un acte phénoménologique délibéré, qui s'achève dans une absence à soi-même. *Je me suis anéantie*. Nous retrouvons là une certaine communauté de pensée entre Beauvoir et Gide, dont le *Journal* témoigne aussi de ces accès de colère :

Gide plaide en quelque sorte dans son *Journal* pour un droit à l'*humeur* face au Monde amorphe (le Monde, les autres sont amorphes, au sens où ils indifférenciés, sans singularité, sans pourquoi). [...] l'humeur est ambivalente, elle peut signifier le désir ou que le Monde disparaisse ou que je disparaisse du Monde²⁴⁶.

Beauvoir expérimente cette double disparition, lui permettant de suspendre momentanément son existence en face d'autrui. Dès lors, l'humeur qu'elle manifeste possède un caractère « implacable, sans merci pour l'autre et sans égard » ; elle est « une position du sujet qui par ailleurs impose sans doute sa plus forte réduction à l'image d'Autrui, telle que celui-ci apparaît dans un vide inversement proportionnel à l'importance que le sujet s'attribue à lui-même [...] »²⁴⁷. On pourrait multiplier les exemples de ces traits d'humeur, d'exaspération qui balaient d'une phrase l'existence d'autrui.

Ce que Beauvoir reproche au discours d'autrui, c'est justement qu'il ne s'en tienne qu'à son image, à sa « figure », en multipliant les « railleries ». *Elles ne comprennent rien* : elles ne font qu'enfermer le « moi » dans une image factice, incapable de décrypter l'être derrière les apparences. Dans les *Cahiers*, le jugement d'autrui apparaît souvent arbitraire, dépourvu de subtilités : le Monde produit des discours sur Beauvoir qui sont fréquemment stigmatisés comme des discours d'incompréhension, de déformation ou d'altération de la vérité. Ils n'atteignent que partiellement la réalité :

[...] c'est je crois une impression analogue à celle qu'on éprouve en face d'un miroir déformant ; retrouver des traits qui sont bien les vôtres mais affreusement altérés ; les mouvements de l'âme qu'on ne comprend pas bien soi-même, ceux qu'on n'ose s'avouer, ceux qu'on aime et qui vous

²⁴⁶ Éric Marty, *op.cit.*, p. 77.

²⁴⁷ *Ibid.*.

font souffrir, les voir, *les savoir appréciés en phrases brutales, brutales parce qu'elles sont trop simplistes, qu'elles isolent les éléments de l'ensemble où ils peuvent seulement prendre leur valeur.* (CJ, 67 ; je souligne)

La parole d'autrui est toujours réductrice, mais aussi ambiguë, lorsque celui-ci cache le sens de ses paroles derrière un discours quotidien, habituel :

Cela m'agace un peu lorsque après une journée de larmes, *on me félicite d'avoir bien dormi*, parce que je sens avec plus de force la distance qui sépare un être d'un autre être ; mais c'est une si cuisante irritation de sentir qu'*on soupçonne* quelque chose. (CJ, 67 ; je souligne)

Quoi de commun entre la détresse de Simone qui verse tant de larmes, et la question banale, et pourtant *inadéquate*, posée sans doute par sa mère au réveil ? Comment concilier la parole réconfortante maternelle au désespoir intérieur de Simone ? Beauvoir l'avoue elle-même, l'objet de son irritation ne vient pas tant de cette inadéquation du langage à la réalité, que du soupçon indicible porté par le « on » sur la situation. La phrase prononcée par sa mère ne cache-t-elle pas une autre parole, *non prononcée* celle-ci, piquant au vif la réalité, et s'introduisant discrètement et volontairement dans la sphère intime de Simone ? On est bien dans une logique de *soupçon* permanent lorsqu'il est question de la parole de l'autre.

Quelle place accorder alors à autrui, qui est « placé à divers degrés de l'entour quotidien²⁴⁸ » des *Cahiers* ? Si le Moi doit s'affirmer dans toute sa puissance, autrui ne peut que *lui* ou *le* servir. Sans la reconnaissance réciproque, qui pose autrui en face de moi dans une relation d'égal à égal — situation encore inconcevable pour la jeune femme de 1926 —, autrui ne peut être relié au moi que sous un rapport de domination et de possession. Pendant plusieurs mois, Beauvoir nourrit le rêve secret de posséder l'âme d'autrui, en usant d'une métaphore territoriale : l'annexion. Elle souhaite s'emparer d'autrui pour en découvrir tout le mystère et se ménager « un merveilleux domaine neuf, paisible et sans ennui » (CJ, 135)²⁴⁹. Beauvoir ne tient-elle pas là le sujet de son premier roman ? *L'Invitée* est tout entier l'histoire d'une annexion, définissant le mode de relation entre deux personnages féminins, Françoise et Xavière, mais c'est aussi le récit de déstabilisation de cette emprise sur autrui. Comme Françoise, Simone expérimenta son pouvoir sur ses proches :

Sentir l'influence que je prends sur Henriette, Zaza, d'autres... *sentir ces vies qui dépendent un peu de la mienne, ces êtres où j'ai mis un peu de moi-même, sentir ce pouvoir que j'ai.* Et n'avoir besoin moi de personne, si bien me posséder et me suffire, ne plus, comme l'an dernier, désirer d'approbations et de conseils. Là est ma force ! comme je suis forte ! (CJ, 175 ; je souligne)

²⁴⁸ Je reprends l'expression heureuse d'Éric Marty, *op.cit.*, p. 65.

²⁴⁹ « Il y a eu un temps où posséder l'âme d'autrui était le but secret de tous mes rêves ; il me semblait qu'en l'annexant à la mienne je me ménagerais un merveilleux domaine neuf, paisible et sans ennui. Je n'ai plus à présent ce désir ; le mystère que porte en soi autrui ne m'émeut plus (et c'était il y a quelques mois une obsession véritable : lectures à la suite de Garric, de Jacques, conversations anxieuses avec mes compagnes ; maintenant je ne cherche à pénétrer en autrui que pour l'aider, mais ce besoin qui me poussait, je ne le connais plus). » (18 octobre 1926, CJ, p. 135)

Quel scandale alors, lorsque son cœur s'oppose au projet métaphysique qu'elle s'était imposé : « [...] il m'est arrivé de préférer autrui à moi-même ! » (CJ, 130). Tourmentée par toutes les formes de déperdition de soi, menacée par un sentiment d'insécurité en présence d'autrui, la jeune femme inscrit clairement sa relation aux autres dans un « dispositif d'épargne de soi²⁵⁰ » qui doit la sauver de sa propension à se diluer en autrui.

Dans les méandres de sa pensée, c'est son rapport au monde que Beauvoir cherche à découvrir et à circonscrire. Elle veut inscrire sa présence dans le monde par un geste authentique ; Éric Marty, à propos de Gide, parle d'un « espace authentique de présence²⁵¹ ». La démarche beauvoirienne est à cet égard très proche du geste gidien, malgré les différences entre les deux journaux :

Le temps saisit et oriente le sujet, le sujet se saisit et s'oriente dans le temps : le protocole quotidien du *Journal* (protocole imperturbable, inflexible et exigeant [...]) pose une modalité de conscience de soi et des choses qui est contradictoire avec le Monde (le Monde vit aussi le quotidien, mais le *méconnaît* comme structure de présence). À partir de ce point de départ négatif, j'ai voulu reconstruire ce qui préside au geste gidien de tenir un journal : geste dont l'exigence tenace et répétée est de construire un espace authentique de présence. Ce geste a une histoire, un cheminement, tout à fait particuliers, qui ne sont pas nécessairement ceux du Gide « réel », tel que ses amis ont pu le connaître, tel que l'Histoire a pu l'enregistrer sur son grand livre²⁵².

Le geste beauvoirien cherche aussi à élaborer une structure de présence à soi en contradiction avec le Monde, marquée par ses « certitudes », ses « illusions » et ses « désillusions ». À ce stade de la construction de soi, l'espace de présence doit se construire à l'abri du Monde et à l'écart d'autrui. Le projet métaphysique, ontologique, rejoint le sens de la quête mystique qui impose à l'âme de se purifier, comme l'itinéraire spirituel décrit dans le chef d'œuvre de Saint Jean de la Croix, *La Nuit obscure*. Le mysticisme constitue la pierre de voûte du projet : Simone doit liquider son passé, se dépouiller de son être ancien, mais cette ascèse intérieure se révèle bientôt être une illusion, enfermant Beauvoir dans ses contradictions, ses errements, et la faisant échouer dans sa quête mystique.

2.2.2. La conversion-renonciation : pour une morale de l'action énergétique

« Tout s'apaise et se justifie lorsqu'on retrouve le point de vue social. » (CJ, 113)

L'ensemble des *Cahiers* dévoile un dispositif oscillant entre deux pentes : l'écriture intime et l'écriture « extime ». Dès 1923, Albert Thibaudet opposait journal intime et journal « extime » : le premier, « miroir de clairvoyance au repos où l'homme s'arrête de vivre pour comprendre » s'opposerait au second, tourné vers « l'action énergétique »²⁵³. On aurait donc

²⁵⁰ F. Simonet-Tenant, *op.cit.*, p. 60.

²⁵¹ Éric Marty, *op.cit.*, p. 17.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ A. Thibaudet, « Lettres et journaux », *La N.R.F.*, 1^{er} juin 1923 ; repris dans *Réflexions sur la littérature*, t. I, Paris, Gallimard, 1938, p. 223. Jean-François Louette reprend cette distinction pour qualifier de « dispositif

d'un côté une fermeture sur soi, une involution narcissique, et de l'autre, une morale de l'action. Or le « culte du moi » pratiqué par Beauvoir, soutenu par ce dispositif d'épargne de soi qui interdit l'ouverture aux autres et la profusion généreuse, va bientôt s'effriter et déboucher sur une nouvelle ère, celle de l'écriture « extime ». Le refus de l'avarice de soi s'exprime de plus en plus fréquemment au fil des *Cahiers*, comme si le moment du repli intime sur soi-même avait été salutaire.

Beauvoir se rend très vite compte des souffrances qu'engendre la pratique du culte. N'y a-t-il pas dans cet idéal personnel un certain danger de solitude et de solipsisme ? Lorsqu'elle fait le résumé de l'année 1926 trois ans plus tard, elle note : « *Octobre*. Passion, souffrance atroce même à évoquer de loin, solitude entière. Quand j'obtiens une joie, c'est que le Dieu-moi ressuscite : individualisme de plus en plus définitif » (CJ, 768). Son désir de perfection l'a poussée à s'abstraire du monde, à cultiver un moi à l'état pur et à préférer à tout commerce humain la solitude totale, l'isolement radical de son être. Or, avec une lucidité synthétique, elle écrira quelques temps après avoir commencé sa quête mystique :

Mon grand souci, c'était de me défendre contre les barbares ; c'est fait. Au fond, c'était encore la période d'effort contre moi et les autres. Et maintenant que plus rien n'est distrait en moi par ces luttes... Hélas ! je peux relire la p. 40. « Tout plutôt que sécheresse et écœurement. » (CJ, 123)

Un revirement inattendu apparaît : Simone est parvenue à un tel détachement du Monde, un tel désengagement, en même temps qu'une telle conscience d'elle-même, qu'elle éprouve une « stérilité d'être », un dégoût, un goût de néant. Sa lutte acharnée contre elle-même et contre autrui, qui aurait dû aboutir au triomphe du Moi, se retourne finalement contre lui. C'est à une forme dépouillée du Moi qu'elle est parvenue, renfermant en creux sa propre mort. Elle comprend mieux ces mots de Barrès sur la « sécheresse d'âme » qu'elle notait alors sans encore les vivre, « cette reine écrasante et désolée qui s'assied sur le cœur des fanatiques qui ont abusé de la vie intérieure²⁵⁴ ». Beauvoir s'est prise à son propre jeu, elle récolte les symptômes de sa frénésie individualiste : une solitude totale, une aridité intérieure et une forme, finalement, de *nausée*. La figure du « PREMIER MOI » endosse exactement le rôle de la souffrante solitaire : « Ce sont des nausées qui me prennent au sortir de ces factices crises d'ardeur » (CJ, 261).

Cette prise de conscience s'est faite progressivement, comme alimentée par ses réflexions morales sur la nécessité de concilier soi-même et autrui. Dès le début des *Cahiers*, Beauvoir tente de résoudre certaines des contradictions qui hantent son jeune esprit : comment le moi individuel peut-il rejoindre le point de vue social sans se sentir diminué, rapetissé ? La diariste cherche à mettre en accord sa vie avec une exigence éthique : « [...] tout en se donnant je

extime » l'écriture de soi sartrienne : « Or chaque fois qu'il pratiquera l'une des formes de l'écriture de soi, Sartre tentera d'*écrire extime* : d'arracher l'intime à lui-même, de le retenir sur sa (mauvaise) pente – la courbure sur soi, l'involution narcissique. » (J.-F. Louette, « Introduction », *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op. cit., p. XXII).

²⁵⁴ Elle cite ces mots de Barrès le 5 octobre 1926. Ces « fanatiques », qui veulent « transformer l'âme en absolu », « perdent l'ardeur vers l'absolu » (CJ, 106).

veux qu'on se réserve » (CJ, 47). Elle poursuit : « [...] quand on sort de soi il est bien rare qu'on n'en sorte pas trop et qu'on ne se diminue pas. C'est réaliser cet équilibre que je me propose » (CJ, 48). La « sortie de soi » apparaît, sous la plume de Beauvoir, comme une ouverture au monde, une pratique extravertie de soi, qui nécessite de prendre part aux activités mondaines, de s'investir dans le monde, une attitude en tout point opposée au projet individualiste qui l'habite. C'est aussi, d'une certaine manière, quitter l'espace matriciel du journal intime, qui se faisait le prolongement d'une mise entre parenthèses du monde.

Pour figurer ce déchirement intérieur entre deux attitudes, deux manières d'être-au-monde — le culte désintéressé de soi et le dévouement pour autrui —, la diariste recourt à nouveau au procédé du dédoublement intérieur qui ouvre sur un dialogue d'idées :

Certainement je suis très individualiste ; mais est-ce incompatible avec le dévouement et l'amour désintéressé d'autrui ? il me semble qu'il n'y a qu'une partie de moi qui est faite pour être donnée ; une qui est faite pour être gardée et cultivée ; *la seconde vaut par elle-même et est le garant de la valeur de l'autre.* (CJ, 54 ; je souligne)

Par une forme de mise en ordre et de hiérarchisation des diverses parties qui composent son moi, le sujet trouve une réponse à son questionnement ontologique et éthique : l'approfondissement intérieur serait bien le moyen d'une extériorisation en direction d'autrui. Il lui fallait cultiver son jardin personnel, son « trésor », avant de semer, de prodiguer les biens autour d'elle. La fin ne justifie-t-elle pas les moyens ? Beauvoir trouve en une phrase de Ramuz, recopiée en exergue de son Deuxième cahier, la justification de son choix : « À quoi est-ce qu'elles servent, ces complications du cœur ?... Qu'une vie sorte de là qui émeuve les autres hommes, et nous sommes justifiés » (CJ, 45). *Être justifié* : dès la première entrée des *Cahiers*, la diariste cherche un fondement moral à son choix « intime », celui de cultiver les diverses nuances de son moi, et du même coup, de noircir les pages de son journal pour ne pas qu'on l'accuse de « futilité » et d'« égoïsme ». Sa passion pour Barrès ne doit pas demeurer inutile, elle doit « servir » : « [...] oui, je dois cultiver ces nuances de mon moi et par respect pour le trésor déposé en moi-même, et pour autrui » (CJ, 47). La jeune femme tente obstinément de jeter un pont entre sa certitude existentielle ou ontologique et son action concrète dans le monde, autrement dit de relier Barrès à cette autre figure tutélaire des *Cahiers*, Péguy : « Péguy : travailler, travailler, agir, agir, et ne rien perdre de son être ni de ses actes. [...] Orgueil immense de ma solitude, de moi-même ; douleur et force²⁵⁵ » (CJ, 293).

L'un des passages les plus éclairants sur cette forme de casuistique opérée par Beauvoir est daté du 12 octobre 1926 :

Je saisisais avec une telle force le lien qui rattache mon moi individuel à la communauté humaine ; oui, ce « culte du moi » si désintéressé, auquel je ne demande que des satisfactions personnelles, il a vraiment une valeur telle que *même au dehors il est une bonne action* ; ainsi cette promenade n'est pas seulement une magnifique jouissance personnelle ; elle dépose en moi des énergies qui serviront. Tout s'apaise et se justifie lorsqu'on retrouve le point de vue social.

²⁵⁵ Ce passage trouve aussi un écho claudélien : « Ô faire ! faire ! faire ! qui me donnera la force de faire ! » (P. Claudel, *Tête d'Or*, op.cit., p. 40).

Mais justement, cela n'est possible qu'à condition de *ne pas le viser directement* [...]. (CJ, 113 ; je souligne)

Beauvoir cherche-t-elle à se rassurer en multipliant les détours, les froids calculs intellectuels ? Son penchant pour autrui est-il forcé, induit nécessairement par le système moral qu'elle entend mettre en place et qu'elle doit tenir ? Autrui n'y occupe-t-il qu'une place logique, au même titre que le fait de cultiver son moi, en permettant de justifier moralement ses penchants pour l'introspection ? Ce passage, qui joue de l'art de la subtilité, laisse supposer que le « moi » rejoint le collectif de manière oblique. Le culte du « Dieu-moi », jusque-là désintéressé, trouve une justification hors de lui, en faisant servir l'énergie individuelle accumulée au profit de la collectivité. La clé de cette logique altruiste se trouve dans la dernière phrase citée : *ne pas viser directement* la fin de l'action, donc privilégier le point de vue personnel. Autrui n'est pas une fin en soi : il est un moyen pour moi comme je ne suis qu'un moyen pour lui.

Pourtant, Beauvoir a conscience des limites de son propre raisonnement. Il y a chez elle une attirance naturelle pour autrui, un mouvement d'extraversion incontrôlé qui échappe aux catégorisations abstraites, et dont elle ne peut que constater l'existence :

[...] c'est par un goût, un instinct analogue à celui qui m'attire vers le beau en dépit de tout raisonnement que je me sens portée vers le dévouement plus que vers l'égoïsme ; mais n'y a-t-il rien d'autre ? personnellement si ; *il y a d'abord le goût des êtres* ; pour cela, je n'ai pas besoin de fondement ; *c'est une nécessité pour moi de les aimer et de travailler pour eux comme de penser*. (CJ, 54 ; je souligne)

On aurait tort, à la lecture de ces lignes, d'enfermer la diariste dans une image narcissique. Le discours du sentiment révèle un profond « goût des êtres » qui ne cessera plus d'habiter le futur écrivain. Consciente de l'impossibilité de se suffire à elle-même, elle convoque alors Claudel pour exprimer la nécessité de transmettre les vérités qu'elle a découvertes, et notamment ces vers tirés de *Feuilles de Saints* : « ... *Le fardeau énorme sur moi de ces choses que je ne puis arriver à donner* » (CJ, 49). S'enthousiasmant pour le lyrisme de ces vers, elle se convertit au désir claudélien, au besoin de reconnaissance et à la recherche de la vérité. Elle comprend que le « don absolu de soi » ne conduit pas nécessairement au « suicide moral ».

« Il faut que je relise Péguy ; il me faudrait un peu d'héroïsme, et sortir de moi. Mais je m'aime tant ! » (CJ, 121). La jeune femme s'encourage donc à « sortir de [soi] », c'est-à-dire à « sortir de son aristocratie intellectuelle et social, pour fréquenter des jeunes gens, garçons ou filles, dont tout la sépare²⁵⁶ ». Or l'événement que fut sa rencontre avec Robert Garric va concrétiser son désir relationnel, qui s'exprime, d'abord, sous la forme d'un arrachement à elle-même²⁵⁷. Les conférences de ce personnage charismatique, qu'elle suit assidûment, lui ouvrent un monde nouveau et lui révèlent l'existence des « Équipes sociales ».

²⁵⁶ D. Sallenave, *Castor de guerre*, op. cit., p. 65.

²⁵⁷ Elle note le 14 décembre 1926 : « Heureusement que ce soir la conférence de Garric va m'arracher à moi-même. » (CJ, 225)

Robert Garric, alors âgé de trente ans, enseigne la littérature à l'Institut Sainte-Marie. Catholique de gauche, agrégé de lettres, normalien, il a créé en 1921 des groupes d'étudiants qui donnaient bénévolement des cours aux ouvriers dans les quartiers pauvres. Dans ces années marquées par l'ébranlement inouï de la Grande Guerre, la « question sociale » est au cœur des débats. Mettre à la portée du peuple les connaissances de l'élite : tel est l'objectif du projet, avec l'espoir d'effacer, comme dans l'épreuve des tranchées, les barrières de classe. L'enthousiasme de Simone est tel qu'elle s'engage aux Équipes féminines de Belleville en juillet 1926. Elle donne même des leçons par correspondance à des malades de Berck²⁵⁸.

Enfin le mot « servir » trouverait-il une signification concrète dans l'existence en attendant Simone à une tâche. Sa lecture de Péguy va dans le même sens, avec une ambiguïté sur la nature de l'« œuvre » : « Je commence à lire Péguy ; une conférence me révèle les Équipes ; je me promets passionnément à *cette œuvre*²⁵⁹, à un intégral emploi de moi-même » (CJ, 510). Simone, dans son élan passionné²⁶⁰, opère une équation entre les préceptes de Péguy et son existence sociale. Deirdre Bair évoque assez succinctement cet épisode, pourtant essentiel au cours de sa formation, et marqué par le désenchantement rapide de la jeune novice :

Simone fut chargée d'enseigner la littérature aux jeunes femmes, tâche à laquelle elle s'attela avec un mélange d'idéalisme en ce qui concernait le travail lui-même et d'idéalisation de l'éthique de Garric (que, de plus, elle trouvait beau²⁶¹). Elle s'aperçut vite que les motivations de ses élèves reposaient sur un sens des réalités plus grinçant : ces filles, qui, pour la plupart, travaillaient en usine, venaient là pour fuir des logements surpeuplés et rencontrer un homme qu'elles pourraient épouser²⁶².

L'indifférence de son public exaspéra rapidement la jeune professeure, qui s'obstinait à lui dispenser la littérature et la culture comme on prodigue des bienfaits. Les *Cahiers* témoignent de la prise de conscience de la vanité de ses efforts dès le mois de novembre 1926. Elle déplore la faiblesse intellectuelle de son enseignement à « ces cerveaux trop simples » : « Je suis obligée de laisser trop de choses à la porte ; intellectuellement, je ne peux me livrer que diminuée [...] » (CJ, 184). Elle perd, du même coup, l'illusion d'une fraternelle sympathie avec ses jeunes élèves :

²⁵⁸ Beauvoir en parle très peu dans ses *Cahiers*. Voir par exemple CJ, p. 230.

²⁵⁹ L'ambiguïté référentielle du démonstratif nous laisse penser que Beauvoir assimile les Équipes à Péguy. Dans la nouvelle « Marcelle » de *Quand prime le spirituel*, il est aussi question des Équipes sous le nom d'« œuvre ».

²⁶⁰ « Brusque et miraculeuse découverte de moi. Fièvre, étude, exaltation, passion. Étrangeté inouïe, violence de cet éveil. » (CJ, 510)

²⁶¹ Cette parenthèse dissimule en réalité une identification complète au personnage de Garric qui a choisi sa vie au lieu de subir son destin. Sylvie Le Bon de Beauvoir écrit : « Assimilant, comme on le fait souvent dans la jeunesse, le révélateur à la révélation, [Simone] s'exalte et conçoit pour Garric un sentiment romanesque » (« Introduction », CJ, p. 28). Beauvoir est fascinée par cet homme dont l'existence tout entière incarne une « idée ». Elle note rétrospectivement dans son journal : « Vers janvier 1926 donc je m'éveille. Je découvre que je suis, et pour la première fois avec Garric je sens en face de moi un être qui me domine. Emballément. Je ne chercher pas plus loin : il faut me faire semblable à lui » (CJ, 293).

²⁶² D. Bair, *op. cit.*, p. 123.

Au fond, j'ai beaucoup perdu l'esprit Équipes. [...] J'y ai bien cru l'année dernière ! Je pense que maintenant j'exagère dans l'autre sens. Mais cette cordialité (en surface), cette illusion sur la valeur et la puissance de simples paroles échangées, cette joie d'être ensemble qui empêche de voir combien on est loin, tout cela me blesse. (CJ, 185)

Si la dimension humaniste de l'expérience — reposant sur une éthique universaliste du partage des savoirs — est *manquée*, Simone est confrontée pour la première fois à la réalité extérieure qu'elle tenait jusque-là en marge de sa vie. L'expérience des Équipes a réveillé la conscience morale de Simone, portée par un idéal de solidarité entre les hommes et les classes par-delà leurs conflits et leurs antagonismes. Cet idéal est né de l'expérience des tranchées, rabattu au rang des mensonges et des mystifications spiritualistes dans le contexte de paix des années vingt, si l'on en croit la transposition romanesque effectuée dans la nouvelle « Marcelle », où l'héroïne découvre l'existence des Équipes avec la même exaltation que Simone :

Les étudiants apportaient aux jeunes ouvriers l'aliment spirituel qui seul confère à l'homme une dignité intérieure ; en retour ils étaient vivifiés par cette flamme de générosité, de bonne humeur et de courage dont l'âme populaire est la dépositaire. (QPS, 44)

La peinture des Équipes emprunte son vocabulaire au discours spiritualiste et mystique (« aliment spirituel », « vivifiés », « flamme de générosité »). Le style indirect libre lui donne un tour ambigu, faisant entendre le commentaire sarcastique du narrateur derrière la voix des personnages – je souligne : « Marcelle travaillait depuis un an rue de Ménilmontant quand elle rencontra *enfin* une occasion de dépenser ses trésors inemployés de force et de charité » (QPS, 43). On reconnaît non seulement la voix de Marcelle derrière le récit, mais celle de la jeune Beauvoir, leurrée par l'ambitieux projet humaniste²⁶³ en accord avec son désir d'actions :

Quand elle se retrouva seule, [Marcelle] fut envahie d'une joie immense : *elle allait enfin pouvoir donner sa mesure !* Elle ouvrit la fenêtre et se pencha sur le jardin : des milliers de petites feuilles poisseuses papillotaient au soleil ; dans son âme aussi bruissait tout un printemps : *les richesses amassées dans la solitude voulaient s'épanouir en actions.* Avec extase, Marcelle salua la rénovation de son cœur comme l'aube de la rénovation du monde. (QPS, 45 ; je souligne)

La violence du rejet des Équipes par Marcelle, vécu comme une suite de « cruelles déceptions » et de désillusions, est à la mesure de ce que Simone éprouva elle-même : la perte de la valeur spirituelle de son enseignement, laissant totalement insensibles les jeunes âmes (« Marcelle ne se faisait pas d'illusions sur la valeur de leur adhésion »), la prise de conscience d'une pseudo-amitié opposée à la « profonde communication des âmes », et, *in fine*, la perte de la croyance en l'action, qui coïncide avec la rencontre de l'être le plus opposé qui soit à toutes les valeurs morales, Denis Charval, grand admirateur de Rimbaud, *alias* Jacques, le cousin de Simone : « Ce fut une merveilleuse rencontre ; dès les premières

²⁶³ Simone espérait élever les jeunes âmes jusqu'à elle. C'est la situation inverse qui s'est manifestement produit : « Il est impossible de les élever jusqu'à moi ; il faut descendre vers elles. Cela me gêne. » (CJ, 185)

minutes, Marcelle donna à l'entretien un tour intime et personnel, elle avoua qu'elle ne croyait plus à l'action, et Charval lui confia qu'il n'y avait jamais cru ; ils ne croyaient plus ni l'un ni l'autre en l'amitié » (QPS, 61). Le récit d'apprentissage, relatant la formation intellectuelle de Marcelle, tourne alors au roman d'éducation sentimentale : Denis Charval détrône Perdrières et Desroches²⁶⁴ comme mentor.

Beauvoir jugea sévèrement la naïveté de ce premier engagement politique et social, qui masquait dangereusement, derrière un idéal de réconciliation, une société en lutte contre le désordre social et politique²⁶⁵, et les inégalités d'une réalité régie par l'exploitation des classes. À cet égard, la nouvelle répond fidèlement au projet de déstabiliser l'institution du Contact social, en sapant les idéaux dont elle se faisait le chantre. Le choix du genre — la nouvelle — ne pouvait que répondre efficacement à ce projet, radicalisant en un tempo resserré le conflit intérieur de Marcelle.

L'expérience des Équipes sonne comme un échec dans la formation de Simone. Elle n'est pas parvenue à créer un lien « nécessaire » entre ses jeunes élèves et elle. « [E]lles ne me sont rien », « cela ne sera absolument rien dans ma vie » : les mots ne sont pas trop durs pour décrire la blessure intérieure, la transcendance factice du dévouement dont la jeune femme se détourne à présent. Les termes de « fraternité », de « solidarité » ne recouvrent plus aucune réalité. Même Garric tombe de son piédestal : l'ardente admiration des débuts se transforme en une simple reconnaissance. Pourtant, quelque chose naît de cette expérience, dont on trouve trace à quelques reprises en 1927, comme si Simone, finalement, y trouvait son compte. Le 18 avril :

Mes petites des Équipes : gaîté, vie, intelligence et cordialité, image des plus simples où il y a du vrai, et j'en suis heureuse ; il me plaît, si renfermée sur moi-même, de savoir si bien sortir de moi quand il s'agit de qualités peu profondes, il me plaît d'attirer spontanément la sympathie. (CJ, 311 ; je souligne)

L'appellation hypocoristique (« Mes petites ») noue un lien affectif avec ses jeunes élèves, reposant sur une cordiale entente. Si elle ne peut les élever jusqu'à elle, elle peut néanmoins se mettre à leur hauteur, se hisser jusqu'à elles grâce à sa capacité d'adaptation, et les prendre *telles qu'elles sont* : des jeunes filles issues des basses classes. En effet, Beauvoir ne sort pas tout à fait de son aristocratie sociale et intellectuelle lorsqu'elle écrit le 16 décembre 1926 : « C'est vrai qu'il y a dans le peuple quelque chose de jeune, de direct, d'attachant qui m'unit à mes jeunes filles bien plus fort que d'abord je ne l'avais cru » (CJ, 226). Par contre, l'attachement presque maternel qu'elle éprouve pour les jeunes filles des classes inférieures révèle un désir de connaissance des êtres qui dépasse les barrières sociales, en même temps

²⁶⁴ On peut reconnaître Garric, homme de discours charismatique, catholique fervent, dans le premier portrait de Desroches : « Les premiers temps, Desroches parlait toujours du Contact Social, des devoirs de l'élite, de l'attitude du chrétien devant les problèmes économiques et politiques : il était catholique pratiquant » (QPS, 52). Mais une autre figure apparaît derrière Desroches, comme le laisse suggérer la proximité des noms : Pierre Deffontaines, agrégé d'histoire et de géographie, que Beauvoir connaît moins bien que Garric, mais qui fut très lié au mouvement des Équipes.

²⁶⁵ Il s'agissait de faire écran au bolchevisme qui avait récemment triomphé en Union soviétique.

que s'exprime une profonde attirance pour leur jeunesse, leur fraîcheur, leur simplicité désarmante mais touchante.

Beauvoir a donc achevé sa conversion vers une morale de l'action énergique sur un goût amer, renonçant du même coup à l'autonomie de son univers cloisonné qui abritait sa vie intérieure. Ses excès d'ardeur ont contribué à lui rendre l'expérience des Équipes dérisoire, et du même coup l'existence médiocre et insipide. La révolte contre l'abstraction idéaliste n'aboutit qu'à une apologie *abstraite* de l'action. Il faudra à son jeune esprit un sursaut vital, un rétablissement dialectique, pour que s'ouvre une nouvelle ère, celle d'une retombée heureuse dans l'existence, à partir de 1928.

2.2.3. « [J]e veux être » : le primat de l'existence sur la vie intellectuelle

Deirdre Bair conclut l'épisode des Équipes sur le revirement inattendu d'existence de Simone :

C'est à cette époque qu'elle commença à réfléchir à des notions comme l'authenticité, l'intégrité et la sincérité, et elle compta sur l'étude de la philosophie pour l'aider à comprendre comment une même attitude pouvait abattre des barrières si insurmontables au premier abord. [...] Mais un autre aspect de sa personnalité se développait à présent, qui la conduisait à participer pour la première fois de son existence, à vingt ans, à ce qu'elle jugeait être des équipées et des jeux innocents, mais qui constituaient en réalité un comportement excessif et extrême²⁶⁶.

Ce tournant existentiel, où les « aventures » deviennent plus qu'un jeu dans la vie de Simone, une nouvelle occasion de faire l'expérience des limites du moi, de « vivre dangereusement²⁶⁷ », s'éclaire rétrospectivement par le virage intellectuel dont le journal fixe avec éclat la date au 29 octobre 1926, alors que Simone n'a que dix-huit ans :

Je renie tout, je renonce à toute fidélité. Je voudrais lire *Les Nourritures terrestres* ; je voudrais vivre ! je vais vivre... Je m'abandonne, je laisse tout crouler et je recommence autre chose, je ne tiens plus compte des valeurs morales, je ne cherche plus à faire quelque chose, je veux être, être. [...] Oh ! voilà qu'en moi aussi naissent des curiosités ! j'ai vécu magnifiquement l'an dernier, c'est entendu, dans l'enthousiasme et l'ascétisme ; j'ai vécu une vie purement intellectuelle ; j'avais créé en moi un dieu. Et maintenant je connais cela par cœur, j'ai épuisé la saveur amère de ces renoncements ; cette existence est insipide. Je renie. Je suis infidèle. Aussi bien était-ce pure folie de déclarer à dix-huit ans ma position prise pour toujours. (CJ, 146)

Quelques mois plus tard, elle rend un dernier hommage à ses maîtres spirituels, balayant d'un revers de main les membres privilégiés de sa bibliothèque construite durant toute une année extrêmement riche intellectuellement : « Je voulais penser, maintenant qu'ils ne m'apportent plus rien, à ce que je leur dois : Péguy, Claudel, Barrès, Rivière, Gide... » (CJ,

²⁶⁶ D. Bair, *op.cit.*, p. 132-133.

²⁶⁷ Beauvoir tire à cette époque une grande satisfaction à se savoir hors la loi, à transgresser les convenances et l'autorité. En montant par exemple dans l'automobile d'un inconnu, elle se donne l'illusion de la liberté. Les influences combinées de Gide, de Rivière, de Jacques et des surréalistes ont assurément joué un rôle dans ce type d'expériences.

264). Cet hommage, embrassant toutes les strates de sa formation, marque un virage brusque dans son apprentissage et trouve des échos à plusieurs reprises, de plus en plus ténus, comme ce 29 avril 1927 : « Gide est loin ; j'ai épuisé toute sa leçon » (*CJ*, 319). Tout se passe comme si Simone voulait se débarrasser du matériel qui lui avait servi à être ce qu'elle est, l'immortalisant et le statufiant en un dernier témoignage de gratitude.

On voit ici toute la difficulté de construire un découpage tranché dans les différentes mutations beauvoiriennes : c'est que le primat de l'existence sur la vie intellectuelle, qui trouve à s'épanouir dans les dernières années de la rédaction du journal, à partir de 1928, plonge ses racines dans des « crises » de conscience, des coups d'éclat existentiels balayant ce qu'elle appelle ses « complications intellectuelles » dès la fin de 1926.

Interrogeons-nous sur cette lassitude intellectuelle soudaine de Simone, ce changement de cap par rapport à ses aînés. On a déjà souligné la propension à la rupture qui anime la jeune intellectuelle, et qui consiste à penser *contre* son passé et *contre* sa pensée. Le début de l'année 1927 est placé sous le signe d'une crise intellectuelle qui se traduit par des symptômes de dépression : « Je ne veux plus faire appel à ma force. Je la sens présente, ce qui m'empêche de sombrer ; mais je suis si fatiguée d'être forte, oh si fatiguée ! » (*CJ*, 251). Que cache une telle détresse ? La jeune femme se dit lasse de « construire chaque jour une théorie qui s'adapte à [ses] nouvelles exigences ». Lasse d'inscrire son existence dans une nécessité, de tout justifier de soi, de rattacher coûte que coûte sa vie à l'intelligence. Beauvoir revient sur ce tournant décisif dans les *Mémoires* :

Toute religion, toute morale, était une duperie, y compris le « culte du moi ». Je jugeai — non sans raison — artificielles les fièvres que j'avais naguère complaisamment entretenues. J'abandonnai Gide et Barrès. Dans tout projet je voyais une fuite, dans le travail un divertissement aussi futile qu'un autre. (*MJFR*, 318-319)

De même que la religion, la morale est un leurre, une pseudo-transcendance. Les valeurs qu'elle souhaitait sauver ne tiennent plus ; l'intellectuelle abdique, sans pour autant renoncer à son désir de perfection et d'absolu, à la décision de ne tenir que de soi sa raison d'être, mais cette fois-ci, par le biais d'une « morale réaliste », tirée de son expérience singulière.

« Je m'abandonne », « j'abandonne ma vie à la dérive, je veux voir ce qui arrivera » : manifestement, Simone veut faire une place à une notion qu'elle n'avait pas encore intégré à son système de pensée et à son existence, l'événement. Elle veut connaître le « [p]laisir d'abord d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive²⁶⁸ », pour reprendre les termes de Rivière. À quoi tient donc cette puissance que l'événement, suspendu aux aléas d'une vie, prend tout d'un coup sur la temporalité du sujet ? Il semble d'abord tenir au présent « dans son imprévue beauté », offrant au sujet l'occasion d'« une splendide aventure » (*CJ*, 147). Non pas un présent déterminé par un passé enchaînant le Moi et engageant l'avenir, mais « une route non frayée que [s]a marche seule créera » : « Ma vie n'est plus un chemin tracé que déjà du point où je suis arrivée je puis découvrir toute et dans laquelle il n'y aura qu'à poser un pas après l'autre » (*CJ*, 331). Comment ne pas sentir encore l'influence décisive de

²⁶⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, op. cit., p. 27.

Rivière dans cette revendication de l' « aventure » aux confins de l'étrange, de l'inédit et de l'interdit ? Beauvoir lit *La N.R.F.*, elle a certainement eu connaissance, bien que les *Cahiers* n'en fassent pas mention, du manifeste de Rivière publié en trois livraisons, de mai à juillet 1913, portant sur l'avènement d'un nouveau roman, le « roman d'aventure », dont le dernier terme s'écrirait désormais au singulier. L'analogie entre la nouvelle profession de foi de Simone et la construction du roman tel qu'il fut conçu par Rivière est frappante. Alain Clerval explique l'innovation de Rivière quant au genre romanesque :

Il s'agit d'une œuvre dont les perspectives, le point de fuite, ne sont pas imaginables, alors que nous sommes encore à l'orée du récit, dont le développement [...] est inimaginable et demande une concentration de longue haleine²⁶⁹.

Cette « route non frayée » que le roman ouvre, Beauvoir l'érige en programme de vie ; elle ne tardera pas à s'inspirer du manifeste de Rivière pour sa propre théorisation du roman dans les années quarante.

Or, derrière la dimension métaphysique séduisante, romanesque, de l' « aventure », se manifeste une difficulté beauvoirienne : l'horreur du choix définitif, qui engage le moi d'aujourd'hui et celui de demain, est partout présente. Accepter une vie exclusive, déjà toute tracée, serait encore se diminuer, se limiter, pour réaliser un seul et unique possible. C'est précisément la leçon que Simone a tirée de son expérience des Équipes : « J'ai admiré l'action, les œuvres ; il y a mieux à faire de sa vie que de la limiter à cela » (*CJ*, 226). Comment, dans ces conditions, se préparer un programme de vie, déterminer *une* vie, alors que bien d'autres existences sont *tout aussi* réalisables ? Son passé se voit réinterprété à la lumière de cette inquiétude ; elle renie la position franche et définitive qu'elle avait adoptée quelques mois auparavant : « Il faut que je vive plusieurs vies avant de choisir. Il sera bien assez tôt nécessaire de me limiter, de me diminuer ! » (*CJ*, 146) Il n'est pas question de faire disparaître l'espace des possibles qui s'ouvre devant elle. Derrière ce passage qui s'inspire de « l'élan vital » de Bergson, c'est la lecture d'*Eupalinos* de Valéry qui apparaît en filigrane : « Nous naissons plusieurs Socrate, nous mourons un seul. » Cet aphorisme connaît des variations. Simone note, par exemple, le 6 mai 1927 : « Ces possibles qui sont en moi, il faudra que je les tue tous sauf un ; c'est ainsi que je vois la vie : mille possibles dans l'enfance, qui tombent peu à peu et si bien qu'au dernier jour il n'y a plus qu'une réalité, on a vécu une vie [...] » (*CJ*, 332). Faire un choix parmi « mille Socrate », à ce stade de son existence, ce serait *déjà* renoncer. Sylvie Le Bon de Beauvoir voit dans cette prise de conscience la source d'un comportement extrême de Simone devant la vie, et surtout devant la vieillesse, perçue comme une diminution, un rétrécissement des compossibles du moi :

Sa rapacité ontologique lui interdit l'acceptation, et elle sanglote violemment de tout renoncement. On ne peut être, on ne peut qu'exister, et troquer l'infini du possible contre la finitude du réel, si satisfaisant soit-il, c'est, selon sa célèbre formule, « être flouée »²⁷⁰.

²⁶⁹ Alain Clerval, « Postface » au *Roman d'aventure*, op. cit., p. 96-97.

²⁷⁰ S. Le Bon de Beauvoir, *CJ*, p. 24-25.

Martine Boyer-Weinmann, dans *Vieillir, dit-elle*, résume parfaitement la hantise de Beauvoir :

L'obsession manifeste chez Beauvoir de la vie enlisée — synonyme de vieillissement —, cette conscience aiguë de la limitation du Moi dans l'action, le premier engagement rimant toujours avec renoncement (une « limitation » qui chez elle se dit plutôt « précision », « définition », « rétraction ») constituent bel et bien la première surprise de taille pour tout lecteur de ses passionnant *Cahiers*²⁷¹.

Cette obsession de la finitude se retrouve jusque dans la réinterprétation de sa vie, qu'elle perçoit, le 6 mai 1927, comme une suite inquiétante de possibles abattus les uns après les autres :

Il y avait le possible œuvre-Garric, etc. Il est mort ; c'est beaucoup Jacques qui l'a tué. [...] Puis le possible dilettantisme-art-Jacques-tranquillité : comme il m'a révoltée d'abord, comme il s'est imposé à moi ensuite et m'a satisfaite, comme il me pèse souvent ! (CJ, 332)

Après Jacques, Garric, c'est sur Charles-Henri Barbier, « l'inconnu » qui a su la conquérir, qu'elle jette son dévolu²⁷². Elle poursuit donc sa scénographie intérieure avec la même volonté inébranlable de dompter sa vie, de la passer au filtre d'une méthode :

Il y a le possible sérieux-austérité-philosophie-Barbier : oh ! son attrait si fort, mon besoin de réaliser ce que je sens en moi, de faire quelque chose, de croire à quelque chose. Mes passions intellectuelles, mon sérieux philosophique ! Des choses que Jacques renverse d'un sourire [...]. (CJ, 332)

L'intuition même de cette ouverture aux possibles est un changement radical dans l'appréhension de son existence et constituera un élément majeur de la future pensée existentialiste. Sartre écrira en 1939 : « L'homme n'est point la somme de ce qu'il a, mais la totalité de ce qu'il n'a pas encore, de ce qu'il pourrait avoir²⁷³. » Douze ans plus tôt, Beauvoir pressent qu'elle doit se déterminer dans son être actuel par ses propres possibilités, et se jeter en avant vers l'avenir. Pour comprendre les sources de ce revirement, de cette mutation, il faut s'interroger sur les « continuités souterraines qui parcourent la dualité » entre les deux Beauvoir, celle d'avant septembre 1928, et celle d'après 1928, et sur « les chemins sinueux qui y conduisent²⁷⁴ ». Que s'est-il donc passé entre l'automne 1926 et le printemps 1927 pour expliquer la présence d'un tel tropisme d'aspiration par l'avenir, qui perdurera bien au-delà ?

²⁷¹ Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge*, Champ Vallon, coll. « Détours », 2013, p. 44.

²⁷² Elle éprouve pour Barbier la même attirance que pour Garric et Jacques : « [...] je sens que si je voulais l'aimer comme l'an dernier G., si j'évoquais souvent son visage, de nouveau je connaîtrais la passion insensée que j'ai éprouvée pour G. et J. » (CJ, 333).

²⁷³ J.-P. Sartre, *Situations, I*, op.cit., p. 100.

²⁷⁴ J'emprunte ces deux expressions à Juliette Simont (« Notice » des *Carnets de la drôle de guerre*, op. cit., p. 1365).

Des circonstances physiques, psychologiques peuvent être invoquées. Sa passion pour Jacques commence à s'effriter. Simone prend conscience que leurs rapports ne sont pas réciproques : elle sombre alors dans un grand vide affectif et réitère, dans son journal, ses déclarations d'amour. Sa foi en Jacques est désormais vacillante. Le 4 janvier 1927, elle s'adresse à lui dans un ultime appel : « Maintenant, tu es resté assez de temps à l'écart ; apporte-moi la joie, apporte-moi la joie puisque tu m'aimes » (CJ, 252). L'impulsion qu'elle attend de lui si fiévreusement depuis tant de mois est contrecarrée par la conjoncture historique : Jacques doit partir en mai 1928 pour ses dix-huit mois de service militaire en Algérie, un éloignement douloureux anticipé par l'amie délaissée : « Effroi seulement en pensant que dans deux mois il partira, que si longtemps, si longtemps il faudra vivre sans cette chère présence » (CJ, 286). Jacques est condamné à s'absenter, à transformer sa présence incertaine en une absence réelle. La vie de celle qui l'aime s'arrête-t-elle pour autant, comme elle le craignait ? « J'attendais un déchaînement de douleur imprévue. Calme plat sous un ciel menaçant d'être si vide » (CJ, 453). Le 27 septembre 1928, à l'ouverture de son Sixième cahier, elle témoigne d'une nouvelle assurance :

Rentrée à Paris. Non une année nouvelle seulement, mais *un cycle nouveau, il me semble, commence*. Dans mes tiroirs j'ai rangé trois années de notes, de souvenirs et de lettres. *Et maintenant me voici engagée dans l'histoire vraie de ma vie*, l'apprentissage fini que j'ai résumé dans le cahier vert. (CJ, 463 ; je souligne)

Il ne s'agit plus de rendre compte dans son carnet des « débats tragiques », des « complications sentimentales », mais de marquer « la simple histoire de chaque journée et ses dons joyeux ou lourds ». Elle poursuit, affichant une sérénité nouvelle :

Me voici, vieille de trois ans, sachant exactement ce que je peux attendre du monde et de moi, désireuse de vivre, et aussi neuve que si je n'avais jamais souffert, que si je ne savais rien. Me voici, calme et ardente, 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 vivante certitude.

L'hypotexte claudélien, ici, est frappant. La parole, lyrique, est portée, soutenue par le déictique fameux à l'initiale du vers claudélien dans *Tête d'or* :

Me voici,
Imbécile, ignorant,
Homme nouveau devant les choses inconnues²⁷⁵,
Et je tourne ma face vers l'Année et l'arche
pluvieuse, j'ai plein mon cœur d'ennui !
Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ?
que faire ? [...]
Il n'y a personne que moi ici. [...]
Voici la nuit. — Qu'est-ce que je suis ?
Qu'est-ce que je fais ? qu'est-ce que j'attends

²⁷⁵ Beauvoir a recopié ces trois premiers vers le 27 janvier 1927. Elle reconnaît que « Claudel avec son magnifique *Tête d'or* [la] fit frissonner », de même que « la mort sublime de Cébès » (CJ, 270).

Et je réponds : Je ne sais pas ! [...] ²⁷⁶

Beauvoir prend soin de renverser le discours de Cébès, de s'opposer à sa posture « imbécile ²⁷⁷ » : elle n'a plus besoin d'un tuteur pour tenir debout, d'un Jacques-Tête d'or sur lequel s'appuyer. C'est dans la certitude de soi et du monde, après une gestation longue de trois années, que s'ouvre la parole neuve et la vie devant elle. Lorsqu'elle regarde en arrière, ce n'est pas avec la nostalgie d'un passé perdu qu'elle souhaiterait faire renaître : c'est pour apercevoir son moi ancien, pour l'abandonner sur les ruines d'un passé dépourvu d'importance, qui ne compte plus dans le présent, et endosser une nouvelle mue. La vieillesse, qui n'est rien d'autre que le temps qui passe, produit l'étrange sentiment que le moi qui advient au présent succède à l'ancien moi périmé, discrédité par la force des choses : « Mon passé est derrière moi comme une chose sortie de moi, sur laquelle je ne puis plus rien et que je regarde avec des yeux étrangers, une chose à laquelle je n'ai point de part [...] » (CJ, 318).

Les souffrances de fin 1926 et du début de 1927 sont balayées par un retour à soi au printemps 1927, une forme de renaissance encore marquée par les tourments de l'année 1926. Le « dialogue avec moi-même » de janvier 1927 en constitue le tournant décisif. Le renouveau provient en partie des livres. Les cours de Baruzi ²⁷⁸ la passionnent et Simone « nage dans la philosophie » : « Brunschvicg, Spinoza, Schopenhauer », « Spinoza, Kant, Descartes, Kant, Kant... », « Bergson, Nietzsche, Benda, Alain... » (CJ, 264). La pensée philosophique contemporaine lui offre un nouveau mode d'intelligibilité du monde, une pensée qui ne fait pas retour sur elle-même et qui est en somme *de l'action*. Même Spinoza et Descartes ne sont plus pour elle « de lointains métaphysiciens spéculant en dehors de la vie, mais des hommes qui vont droit aux problèmes essentiels » (CJ, 296).

C'est aussi le début des rencontres amicales et intellectuelles les plus importantes de sa vie. Elle commence à s'épanouir parmi les étudiants « très intellectuels » de la Sorbonne, qui contrastent avec ses anciennes condisciples du cours Desir ou ses amies de Sainte-Marie-de-Neuilly. S'ils apparaissent pour certains comme des êtres inatteignables, d'autres semblent à sa portée et doués d'une intelligence à laquelle elle peut se mesurer. Ne se plaint-elle pas régulièrement de n'avoir « presque jamais causé avec des gens intelligents ? » (CJ, 375). Après Michel Pontremoli, Jean Miquel et Georgette Lévy, de nouveaux noms apparaissent,

²⁷⁶ P. Claudel, *Tête d'Or*, op. cit., p. 11.

²⁷⁷ Rappelons le sens étymologique d'« imbécile » et son sens dans la tirade de Cébès : « L'«imbécillus» des Latins avait d'abord désigné celui qui avait besoin de s'appuyer sur un bâton [...]. Ce bâton, ce tuteur, sera pour Cébès celui qui creuse derrière lui et qu'il n'a pas encore vu, Simon Agnel. Sa faiblesse vient en partie de son isolement, écrasé qu'il est entre deux mondes, l'un qui ne sera plus le sien, l'autre qui ne l'est pas encore ; «il n'y a que moi ici», dit-il. » Voir André Tissier, *Tête d'Or de Paul Claudel. Étude analytique et dramaturgique*, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968, p. 269. Cité par Hubert de Phalèse, *Les Mots de Tête d'Or* (2^e version). *Dictionnaire de la pièce de Paul Claudel*, Nizet, coll. « Cap'Agreg » n°17, 2005, p. 79.

²⁷⁸ Jean Baruzi est professeur à la Sorbonne, spécialiste de Leibniz et de Jean de la Croix. La diariste note : « Baruzi cette année qui m'attire par sa foi scrupuleuse et profonde, l'ardeur intellectuelle de ses yeux brillants, et sa manière de vivre ses pensées jusqu'au bout des ongles. » Il contraste violemment avec « Brunschvicg », dont le portrait est sans appel : « M. Brunschvicg est peut-être un homme de valeur mais pour moi = zéro » (CJ, 312).

qui compteront davantage : Merleau-Ponty²⁷⁹, Stépha Avdicovitch²⁸⁰, une étudiante polonaise de Lwow dont elle fait la connaissance à Gagnepan, chez les Lacoïn, pendant les vacances de 1928, ou encore René Maheu, dit « le Lama ». Le dialogue fictif de janvier 1927 semble anticiper sur ces rencontres décisives : « Je ne pensais pas ouvrir jamais ces livres, comprendre jamais ces peintres, comprendre de tels êtres. Ni surtout m'égaliser à de tels êtres... » (CJ, 258). En juin 1927, Beauvoir mesure toute la distance qui la sépare de ses dix-sept ans :

Dans ce bureau... il y a deux ans. J'ignorais tout, tout : ce qu'étaient l'amour, les livres, les amitiés. Je ne savais pas que la Sorbonne, que Belleville, que les œuvres, que les bars existaient... ni des larmes, ni des rires, ni des êtres. Rien, je ne pressentais rien. Mon univers me suffisait. Maintenant j'ai parcouru tous les univers (le mien et celui des autres) [...]. J'ai éprouvé ma mort, j'ai eu conscience de la mort qui insensiblement s'est installée en moi, devant la ruine si totale de mon passé. (CJ, 358-359)

On retrouve la parole de Simon derrière ce passage, et ce même désir vorace de tout conquérir : « J'ai erré. / J'ai nourri beaucoup de rêves ; j'ai connu / Les hommes, et les choses qui existent à présent. / J'ai vu d'autres chemins, d'autres cultures, d'autres villes²⁸¹. »

Son « goût pour les êtres », selon son expression, est revenu ; elle éprouve une « curiosité amusée » qui lui fait avidement rechercher de nouvelles connaissances. Elle écrit avec un cynisme dont elle témoigne souvent face à l'existence d'autrui : « [...] je cherche des citrons à presser ; d'ailleurs je les épuise vite » (CJ, 291). C'est à l'époque de ses études à la Sorbonne qu'elle découvre la revue *Esprit* dont elle connaît un des rédacteurs, Charles-Henri Barbier, figure qui exprime parfaitement le précepte de Beauvoir : « [...] les idées ne m'intéressent qu'en tant qu'elles sont vécues » (CJ, 295). Barbier, comme Garric auparavant, vit intensément ses idées : sa foi intellectuelle transparaît à chaque page de la revue. Personnage oublié de la biographie de Deirdre Bair, il exerce pourtant une influence incontestable sur la jeune Simone. *L'Esprit* fut « une chose immense » qui la fit beaucoup réfléchir et qui lui apporta beaucoup. Elle évoque pour la première fois sa rencontre avec « le directeur » de la revue le 21 novembre 1926. Un mois plus tard, elle résume sa lecture de Morhange, Lefebvre, Politzer et Georges Friedmann²⁸², membres du groupe « Philosophies », et recopie certains passages, comme celui de Friedmann qui fait le procès du « jeune disponible ». Le 6 mai 1927, elle imagine une discussion qu'elle pourrait avoir avec Barbier, comme Cébès s'adressant à Simon dans *Tête d'or*. D'une certaine manière, il préfigure Sartre : elle cherche en lui un compagnonnage intellectuel, un esprit sur lequel s'appuyer, une force sur laquelle se reposer. Elle rêve à une existence possible à ses côtés :

²⁷⁹ Elle écrit pour la première fois son nom le 29 juin 1927 : « Merloponti (*sic*) » (CJ, 362).

²⁸⁰ Son nom apparaît pour la première fois dans l'entrée du 2 octobre 1928.

²⁸¹ P. Claudel, *Tête d'Or*, op.cit., p. 15.

²⁸² « À la fois hégéliens, idéalistes et marxistes, ils prônaient la révolution » (note de S. Le Bon de Beauvoir, CJ, p. 197).

(Oh ! ce qu'aurait été ma vie auprès de lui ; philosophe, littéraire, aimant les idées sans être de ces intellectuels que j'abhorre, idéaliste, sérieux et si gaiement jeune, fort et si affectueux je pense... travailler avec lui, me développer sous sa direction.) (CJ, 334)

Mais cette forte amitié, si récente soit-elle, est éphémère, et Barbier ne réapparaîtra quasiment plus dans la suite des *Cahiers*. C'est une autre figure qui lui fait de l'ombre : Merleau-Ponty devient alors son grand ami avec lequel elle cause « délicieusement » pendant des heures au Luxembourg. Elle loue en lui sa « charmante franchise », son « souci des choses essentielles », sa « cordialité » et surtout sa grande « probité intellectuelle » (CJ, 370). Il est non seulement pour elle un interlocuteur valable, à sa mesure, mais aussi sa conscience vivante, le miroir de son intériorité. C'est à lui qu'elle souhaite faire un résumé de sa vie, en une énième totalisation, saisissante par la lucidité critique qui l'anime :

Je lui expliquerai tout lundi : comment j'ai commencé par l'action, fuir le culte du moi pour l'action nécessaire, Barrès et Péguy, puis comment j'ai vu l'illusion de cela et que la vie n'exigeait rien de moi, comment je cherche une exigence et que je trouve que rien ne vaut, mes désespoirs, et la position où je suis maintenant : n'attendant, n'espérant plus rien, ne pouvant ni accepter ni refuser la vie. (CJ, 371)

Simone n'est pas dupe en cet été 1927 : « Les branches sont nombreuses et neuves en ce moment. Elles masquent complètement l'abîme qui est en dessous » (CJ, 371). Ses amitiés et ses plaisirs, ces « branches de hasard » comme les nomme Claude dans *La Chair et le sang*²⁸³, la soutiennent précairement au-dessus du néant.

1927 est aussi l'année des premiers divertissements, des expositions de peinture, des sorties au théâtre, au cinéma, des longues promenades ou du canotage. Les peintures de Picasso, Derain, Cézanne, Foujita offrent à Beauvoir de grandes jouissances artistiques et les expositions font l'objet de longs développements dans les *Cahiers*. Grâce à Jacques, qui a déjà beaucoup « vécu », elle pénètre dans des lieux qui lui étaient jusque-là inconnus. Elle entre pour la première fois avec lui au Stryx à Montparnasse, où elle découvre le merveilleux poétique. C'est le début de la découverte émerveillée du microcosme des bars et des night-clubs et le temps des « aventures » nocturnes avec Stépha que Deirdre Bair évoque longuement dans sa biographie²⁸⁴. Les passages du journal consacrés à la vie extérieure, diurne ou nocturne, aux déambulations dans la ville, à l'immersion dans la foule, annoncent le goût du pittoresque que l'on retrouvera dans de nombreux récits de voyage de Beauvoir :

Le plaisir que j'ai à errer dans des quartiers inconnus et bruyants, à coudoyer des gens, lire des réclames, flâner aux devantures, vient de la même tendance : dépasser ce cercle où j'étouffe. [...] Ainsi il me semble que de nouveau la vie va être supportable. Peut-être les idées, l'art, les distractions sauront-elles me passionner et un temps me suffire. (CJ, 291)

Saisir l'instant, se désolidariser du passé, vivre au gré de la nouveauté et de la surprise, en somme, reprendre contact avec le réel : désormais, tout ce qui arrive dans la vie de Beauvoir

²⁸³ Simone emprunte en effet l'image des branches à Mauriac.

²⁸⁴ Cf. D. Bair, *op. cit.*, p. 133 et suiv.

ne peut qu'intéresser le *moi*. La phrase de Rivière citée en exergue du Deuxième cahier, « Comme tout ce qui m'arrive est important ! », prend tout son sens à partir de cette ressaisie du moi, non plus par l'action nécessaire, mais par l'événement.

L'entreprise du journal est alors de faire de l'événement le support d'une saisie possible de soi. Beauvoir entend bien réaliser le programme qu'elle s'était fixé deux ans plus tôt — je souligne : « *Je veux sortir de moi, connaître des gens et leur existence. Je veux collectionner de merveilleuses journées de détente, de joies ou de larmes. Il y a une splendide aventure qui s'offre à moi : je m'y engage* » (CJ, 146-147). Parvient-elle à être dans ce qui a lieu, à être touchée par l'événement de la vie ordinaire, à le faire *sien* ? La volonté affichée d'échapper à la nécessité et de faire une place dans sa vie au hasard — des rencontres, des expériences — est ambivalente, puisque le récit de l'événement, dans le cadre du journal, vient encore *justifier* la présence du moi dans le monde. Le 18 avril 1927, le « lundi de Pâques », c'est Nietzsche qu'elle convoque et sa « volonté de puissance » :

Si notre âme a frémi de bonheur et résonné comme les cordes d'une lyre, ne fût-ce qu'une seule fois, toutes les éternités étaient nécessaires pour provoquer ce seul événement, et, dans ce seul moment de notre affirmation, toute éternité était approuvée, délivrée, justifiée et affirmée. (CJ, 308)

Désormais, toute son existence est dirigée par le souci constant de vivre le présent, et de se trouver justifiée par l'instant de son avènement. À la fin du mois d'avril 1927, elle établit un rapport analogique entre le jeu artistique de Ludmilla Pitoëff et la conduite de sa vie :

La grande révélation, ç'a été Mme Pitoëff dans *Sainte Jeanne*²⁸⁵ : quelle belle pièce et surtout quelle grande artiste ! *elle ne joue pas, cette femme, elle vit, elle crée...* j'en ai vécu trois jours et l'ai précieusement enfermée en moi ; cela vaut la peine de vivre encore, s'il y a quelques joies de cette qualité à rencontrer, *de ces joies qui se justifient pleinement elles-mêmes* et n'exigent rien en dehors d'elles, un peu courtes peut-être à cause de cela, qui ne valent point comme souvenir *mais seulement comme présent*. (CJ, 316-317 ; je souligne)

À la fin de ses quatre années d'apprentissage, Beauvoir parvient à penser le moi, d'une part, dans un présent de création continuée, et d'autre part, comme un signe pris dans les relations avec autrui. L'existence apparaît comme un champ transcendantal ouvert : ses conclusions sont finalement assez proches de celles auxquelles Sartre aboutira dans *La Transcendance de l'ego*. Cette période de formation aura permis à Beauvoir d'amorcer un mouvement de la raison vers ce qui lui est foncièrement étranger : *autrui*.

Au terme de ce Premier Chapitre portant sur l'éclosion de « Simone de Beauvoir » et sa formation intellectuelle, que nous avons étroitement liées à son univers intérieur, affectif et sentimental, quelques lignes conductrices d'une trajectoire singulière se dessinent. L'*espace originel* de la naissance d'une intellectuelle, c'est-à-dire le savoir et le plaisir livresque, est caractérisé par une forte centralisation sur la personne de Beauvoir. On constate une

²⁸⁵ Pièce de G.B. Shaw (1923) jouée au théâtre des Arts. C'est l'un des grands rôles de Ludmilla Pitoëff.

transformation permanente de la pensée citée, celle d'autrui, en une pensée *pour soi*, une transformation nécessaire, semble-t-il, pour que celle-ci fasse autorité. Vincent Descombes écrit à ce sujet :

Ne croyons pas qu'une œuvre fasse autorité parce qu'elle aurait été lue, étudiée et finalement jugée convaincante. C'est le contraire : on lit parce qu'on est déjà convaincu. Les œuvres sont précédées d'une *rumeur*. [...] Par une sorte de réminiscence platonicienne, le texte dont *on tombe amoureux* est celui dans lequel on ne cesse d'apprendre ce qu'on savait déjà²⁸⁶.

Ce commentaire nous semble particulièrement pertinent dans le cas de Beauvoir. Si la « rumeur », qui prend la forme d'une circulation des textes par le biais des médiateurs, est effectivement présente durant ses années d'apprentissage, tout se passe comme si les livres ne faisaient que fixer, objectiver des intuitions, des tendances, qui ne parvenaient pas, sans cela, à s'exprimer. Ainsi Beauvoir semble-t-elle anticiper Proust par son goût de l'analyse psychologique, comme elle en a l'intuition : « Oui, je sais : ce besoin proustien d'analyse parfaite dont, sans avoir lu Proust, je faisais une loi... ce besoin de vivre dans une exaltation tendue... » (CJ, 394).

La dimension transcendante et la recherche de l'absolu dont l'écriture intime témoigne s'effectuent au cours de conversions — l'assomption mystique et la morale de l'action énergique — qui se révèlent être des pseudo-transcendances, des transcendances factices, dont Beauvoir, finalement, se détourne, pour reprendre pied dans l'existence. Mais cette « foi intermittente » en des pratiques de soi qui puissent *justifier* son existence laissera des traces, jusque dans l'activité littéraire, qui sera le moyen ultime de répondre au besoin de se réaliser en choisissant d'être *dans* le monde. La pratique de l'écriture beauvoirienne ne pourra s'effectuer qu'en renonçant à « l'absolutisation spiritualiste et idéaliste²⁸⁷ » de sa jeunesse.

Loin de résoudre les contradictions de la jeune intellectuelle, les *Cahiers* manifestent une tension due à l'impossible synthèse entre une hauteur morale chargée de spiritualité et un appétit de vivre qui explique l'écho qu'éveilla la lecture des *Nourritures terrestres* de Gide et la *Correspondance* de Rivière et Fournier. On comprend mieux, alors, la fascination de la jeune femme pour l'« ami » Rivière, une des figures auxquelles elle s'identifia certainement le plus. Le commentaire d'Alain Clerval sur la personnalité de Rivière dévoile une similitude de caractère étonnante entre le futur directeur de *La N.R.F.* et la jeune Simone de dix-huit ans :

La personnalité de Jacques Rivière, dès l'âge de dix-huit ans [...] s'affirmera comme un miracle d'équilibre, chèrement acquis, entre une ascèse intellectuelle, qui tend au dépouillement, sinon au dénuement de la forme, et un épicurisme où la sensualité se coule naturellement dans une harmonie imposée par l'exercice d'une lucidité sur le qui-vive²⁸⁸.

²⁸⁶ Vincent Descombes, *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1979, p. 14.

²⁸⁷ Expression de Pascale Fautrier, « Les *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir ou la tentation de l'absolu », *op.cit.*, p. 197.

²⁸⁸ Alain Clerval, « Postface » au *Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 88-89.

Faut-il passer par le double visage de Rivière pour comprendre la jeune Beauvoir ? Est-ce un simple effet de miroir produit par le journal intime lui-même qui n'a de cesse de se mesurer à des modèles ? Certaines caractéristiques familiales et psychologiques semblent pourtant rendre opératoire ce rapprochement. Chez Beauvoir, l'image brisée du père et de la mère marque la profondeur de la déchirure à laquelle on peut faire remonter la dualité d'un caractère écartelé entre l'appétit de vivre et la recherche d'un absolu que les différentes formes d'expression artistique peuvent satisfaire, comme l'écriture. Chez Rivière, c'est l'image de la mère, la perte prématurée de Reine Rivière, souvent évoquée dans sa *Correspondance*, qui est à la source de sa blessure intérieure. De même, la personnalité de Simone témoigne d'un « antagonisme entre l'esprit et une sensualité qu'[elle] voudra en permanence brider sous le “mors” de l'intelligence²⁸⁹ ». Son intelligence versatile, qui s'était déjà manifestée dans ses rapports avec son père et sa mère, lorsqu'elle décidait de changer de « camp » en fonction des circonstances et de ses humeurs, lui permettait de faire le grand écart en épousant l'un ou l'autre des caractères de Rivière et de Fournier : adoptant le premier, « incapable de céder à l'injonction d'une émotion ou d'un désir sans les passer au crible d'une intelligence », elle finissait souvent par céder au second, « capable de mordre à pleines dents au plus vif de la chair, basculant sans transition de l'expérience vécue à son embellie dans l'imaginaire²⁹⁰ ». Or c'est du côté d'Alain-Fournier, de sa fougue et de son esprit d'invention, qu'il nous faut à présent interroger la présence de Beauvoir écrivain dans les *Cahiers*, la pénétration au cœur du journal intime d'une écriture s'évadant de la vie pour atteindre l'imaginaire, révélant un substrat romanesque, un vivier d'idées pour l'œuvre littéraire à venir.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

²⁹⁰ *Ibid.*

CHAPITRE II :

DE LA LECTURE A L'ÉCRITURE

Ce qui s'est passé, c'est qu'en fait, quand je lisais Proust, par exemple, je m'identifiais au narrateur. Ou quand je lisais Valéry, je m'identifiais à Monsieur Teste, de manière très classique comme ça, ces identifications à des personnages d'écrivains. C'est comme ça qu'un jour j'ai écrit. C'est comme ça que ça s'est passé²⁹¹.

Ces propos, à la syntaxe lâche, souple, ne sont pas de Beauvoir mais de Nathalie Sarraute, qui rétablit elle-même la cohérence de son projet d'écriture en assurant la continuité entre la lecture, le processus d'identification et l'acte d'écriture. Aucune affirmation de ce genre ne se trouve chez Beauvoir ; pourtant, un même processus est à l'œuvre. Les *Cahiers de jeunesse* posent les prémices de la construction d'une identité d'écrivain, opérant une jonction entre la lecture et l'édification de soi.

On ne peut s'empêcher de penser ici à l'essai mythologique de Sartre, *Les Mots*, sur les origines de sa vocation d'écrivain, qui « semble enraciner l'écriture dans la lecture, par sa construction ambiguë, apparemment chronologique », où « “Lire” précède “Écrire” ». Mais, comme le note Geneviève Idt, « le blanc qui sépare les deux chapitres est un abîme²⁹² ». Dans les *Cahiers*, lire et écrire fonctionnent comme deux opérations simultanées, puisque l'écriture du journal ne peut se passer des lectures faites dans l'euphorie de la connaissance ; elles en constituent la matière et la substance vivante. La conception beauvoirienne de la lecture semble s'intégrer dans une vision participative de l'écriture, puisque l'une et l'autre s'entraînent dans un mouvement permanent *en avant*. « Une œuvre est un grand cahier de pages blanches, avec seulement une petite phrase au bas de chaque page : chacun y inscrit ce qu'il veut » (*CJ*, 87), écrit la diariste, en s'inspirant des préceptes de Cocteau.

En septembre 1927, un tournant s'opère, une modification structurelle du rapport entre lecture et écriture. Dans son programme de travail, Beauvoir note : « Lire peu. Écrire beaucoup » (*CJ*, 407). Il est significatif que l'intertexte citationnel se fasse plus rare dans les deux derniers cahiers, puisque l'étudiante se concentre de plus en plus, d'une part sur l'agrégation, d'autre part, sur ses ébauches de roman. C'est alors le *manque* de lectures qui semble être le corrélat d'un *désir* d'écriture : est-ce simplement parce que le temps lui manque et qu'il lui faut choisir entre lire et écrire ? En réalité, Beauvoir continue à lire, mais ce sont les traces écrites, les commentaires de lectures qui disparaissent. Dès lors, la lecture ne semble plus pouvoir se passer d'une écriture qui devient le thème et l'objet du journal. Chaque page offre à l'apprentie écrivain un terrain d'expérimentation et dévoile une mise en abyme de l'écrivain *au travail* : on assiste alors à un processus d'autonomisation de l'écriture. Le

²⁹¹ Nathalie Sarraute, « *Qui êtes-vous ?* » *Conversations avec Simone Benmussa*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 80.

²⁹² Geneviève Idt, « Portraits de Sartre lisant », *Lectures de Sartre*, op. cit., p. 295.

journal intime change d'objet selon un mécanisme à l'œuvre chez de nombreux diaristes, comme le note Françoise Simonet-Tenant :

On écrit ses lectures, on observe les autres écrire puis, un jour, c'est de soi que l'on écrit : on peut s'en tenir à consigner son existence au quotidien, on peut avoir l'envie de s'aventurer vers de nouvelles formes d'écriture, et c'est alors que le journal, support rassurant et familier, peut servir à faire ses gammes, banc d'essai et atelier d'écriture²⁹³.

Beauvoir n'échappe pas à cette pente commune aux diaristes, mais selon des modalités qui lui sont propres.

1. Le stade de pré-écriture

1.1. Le goût de l'écriture mimétique

Au cours du processus qui conduit de la lecture des autres à l'écriture autonome, on pourrait identifier différents stades. La lecture conduit d'abord à la copie. Les *Cahiers* représentent un formidable recueil de citations : « [...] c'est tout le paradoxe du journal, centré sur la singularité d'un moi, que d'être pétri d'intertextualité²⁹⁴ ». Du simple vers de Verlaine aux trois pages de copie de Bergson, la citation — nous en avons donné maints exemples — varie en genre et en longueur. Beauvoir éprouve un réel plaisir à ces copies, qui servent de tremplin à la réflexion personnelle, de pause poétique où la réflexion s'écarte de son objet pour méditer une formule, un vers. Dès son enfance, Simone, comme le jeune Sartre, a le goût des imitations, des pastiches :

Comme je ne cherchais pas dans la littérature un reflet de la réalité, je n'eus jamais 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. (*MJFR*, 72)

Simone apprend donc à écrire en recopiant des lignes d'écriture, en décalquant des signes sur le papier. Le goût du pastiche, révélé très tôt chez elle, apparaît donc comme la partie visible du désir d'imitation qui correspond à la première forme d'écriture du futur écrivain. Les aspects extérieurs de l'imitation, partagés, somme toute, par de nombreux écrivains lorsqu'ils étaient enfants, ne doivent pas masquer une autre forme d'imitation, invisible celle-ci, du moins plus souterraine, qui met à l'honneur le rôle de la suggestion et du désir imaginaire dans la construction d'une identité d'écrivain.

Dans les *Cahiers*, l'écriture mimétique est au moins double. La diariste écrit sur fond d'un livre écrit — que Simone a lu, dont elle recopie certains passages, et qui déclenche un geste réflexif —, mais elle écrit aussi sur fond d'un livre *non-écrit*, pressenti comme son œuvre à venir et dont elle exprime le désir de plus en plus fortement au fil des pages. Le diariste,

²⁹³ F. Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 119.

²⁹⁴ *Ibid.*

comme l'a montré Béatrice Didier, est encore *in-fans* : il se situe à un stade de pré-langage, de pré-écriture. « La parole n'arrive pas à prendre forme, à jaillir, définitive, décisive²⁹⁵. » Dès lors, la parole est *répétitive*, elle ne cesse de reprendre les mêmes termes, les mêmes formules empruntées aux auteurs, comme pour se donner l'apparence rassurante d'un modèle ou d'une ligne d'écriture. Parfois, comme dans la poésie ou le rêve, cette écriture mimétique transgresse les lois de la logique et privilégie le mot, chargé alors de significations. La rupture des liens syntagmatiques entre les séquences du journal, les phrases ou les mots, de même que la répétition, très fréquente, favorisent une écriture paradigmatique, incantatoire, presque sacrée, qui charge le mot de nouvelles résonances. *Les Nourritures terrestres* apparaissent ainsi comme un leitmotiv, sous la forme de plusieurs citations qui scandent le texte des *Cahiers*, par exemple : « Nathanaël ! je t'enseignerai la ferveur ! » (CJ, 319), ou encore : « Dans les rues, hier soir, je criais : "Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur... une existence pathétique, Nathanaël" » (CJ, 165). Le « je » s'attribue la parole gidienne qui semble se décharger de sa structure intertextuelle pour épouser la structure psychique du sujet qui la profère. Parfois sa dimension scripturaire disparaît, la formule tombe sous le sens commun et sert l'anti-modèle de vie : Beauvoir ira ainsi jusqu'à reprocher à Jacques son amour des « nourritures terrestres ».

Ce stade de pré-écriture, qui mêle imitation et variations autour de formes léguées par la littérature, ne s'exprime jamais si clairement que lorsque se manifeste le désir d'écrire *à la place de* « l'autre » écrivain. L'exemple de la *Correspondance* entre Jacques Rivière et Alain-Fournier, dont Beauvoir a dévoré fébrilement la première moitié en octobre 1926, est éclairant : « Il y a des choses de moi que j'ai comprises ; il y a des mots que je voudrais avoir écrits ; il y en a que j'ai presque écrits ; il y en a d'autres que j'ai si souvent pensés ! » (CJ, 151). Dans cette phrase, qui marque une gradation dans l'intériorisation croissante du texte lu, Beauvoir opère une sorte de court-circuit entre le « voir comme » ou le « penser comme » métaphorique et « l'être comme », pour reprendre la terminologie de Paul Ricœur. On se situe ici dans un *au-delà* de la lecture, dans une action effective fantasmée par le lecteur de la *Correspondance* : Beauvoir rapporte si intensément les mots à son expérience vécue, selon un processus bien connu des théoriciens de la réception comme Wolfgang Iser, qu'elle semble elle-même être à l'origine de leur production.

Dans cette confusion identitaire sur l'origine de l'écrit, « l'autre » écrivain apparaît à la fois comme un ami, un inspirateur et un rival. Dans tous les cas, c'est par *lui* que s'exprime le désir d'écriture. Ceci conduit à penser que le processus de création chez Beauvoir s'origine dans la parole de « l'autre », créant un mouvement constant d'oscillation entre l'identité et l'altérité, entre le *même* et l'*autre*. C'est dans la nature complexe du désir, tel que nous l'aborderons, que le mécanisme semble prendre sa source.

Ce mouvement génère inévitablement un désir de substitution, celui d'écrire *à la place de*. Les *Cahiers* sont traversés par ce fantasme énonciatif : « Je m'amuse à imaginer des histoires que j'aimerais voir écrites par quelqu'un qui aurait une âme semblable à la mienne mais qui saurait mieux l'exprimer » (CJ, 81). Beauvoir rêve à une autre main pour contourner l'obstacle infranchissable, écrire soi-même. Le 2 octobre 1926, elle note : « J'en ai assez des

²⁹⁵ B. Didier, *op. cit.*, p. 102.

livres ; écrire moi-même ? je relis mes pitoyables essais, impossible » (CJ, 100). Toute tentative d'écriture est condamnée à l'échec. Lorsque, plus tard, Beauvoir se souviendra de la lecture qu'elle fit des *Mots* de Sartre, elle évoquera le même fantasme de substitution : « J'ai vu se substituer à un individu de chair et d'os le personnage imaginaire — le vampire — qui guide la main de l'écrivain » (TCF, 66). Le « vampire » équivaut à une sorte de double idéal, qui serait à la fois *même*, parce qu'il se nourrit de la propre substance de l'écrivain — et de celle des autres —, et *différent*. Ce personnage imaginaire est déjà en construction dans les *Cahiers*.

1.2. Les représentations du désir mimétique : le désir *selon l'autre*

1.2.1. De l'engouement pour l'œuvre à la fascination pour le créateur

Dans une extension qu'explique aisément cette logique passionnelle pour l'œuvre admirée, lue et relue, les sentiments que celle-ci suscite se trouvent souvent réfractés sur son créateur. De l'œuvre à l'écrivain, le saut affectif se fait spontanément, au détour d'une phrase, comme si derrière le texte se profilait toujours l'ombre de celui qui l'a façonné. On trouve ainsi de véritables déclarations d'amour, comme pour Cocteau – je souligne : « Quand je l'ai abordé, j'y ai découvert des vues ingénieuses et neuves, quelques trouvailles amusantes ; maintenant *je l'admire et je l'aime* » (CJ, 79). L'engouement pour le créateur glisse vers une admiration sans bornes pour la personne de l'auteur :

Je l'aime pour l'ardeur qu'il met dans ses efforts, l'union de sa vie intime et de sa vie de lettres, pour le sérieux profond qu'il apporte dans ses admirations, ses idées, dans sa vie, tout en rejetant le sérieux académique, la gravité qui sert presque toujours à voiler un néant ; je l'aime aussi pour certains mots qu'il a dits :

« J'ai mal d'être homme, comprenez-vous... » (CJ, 79-80)

À l'inverse, l'œuvre détestée, honnie, rejaillit sur l'auteur : Beauvoir rejette *Dix-huitième Année*, paru en 1928, « ainsi que Prévost en général, et toutes ses œuvres en particulier » (CJ, 503). La condamnation est sans appel. Ce qui intéresse Beauvoir, ce n'est donc pas tant l'auteur de l'œuvre que « la personne qui a écrit ce [qu'elle lit]²⁹⁶ ». L'identification aux personnes des auteurs est un procédé récurrent dans les *Cahiers*. Nathalie Heinich, dans l'étude qu'elle a menée sur le travail de construction de soi comme écrivain, a mis en valeur cette identification, non à l'œuvre, mais au créateur, que nous pourrions qualifier de « personnifiante » :

Or ce qui, dans ces entretiens, apparaît de façon récurrente, c'est l'identification aux personnes des auteurs, présentées sans réserve comme des modèles ou des références en matière de comportement : comme si le lien avec la tradition, problématique au niveau d'une œuvre qui se

²⁹⁶ Dans un entretien où Aliette Armel l'interroge sur ce qui l'intéresse dans la lecture, Marguerite Duras répond : « La personne qui a écrit ce que je lis ».

doit d'être originale, devenait dicible et même revendiquable au niveau de la personne, ainsi capable d'accrocher à des noms son sentiment, ou son désir, d'appartenance²⁹⁷.

Pourtant, les *Mémoires* minimiseront l'influence que certains auteurs ont pu avoir sur la jeune Beauvoir. Dans un entretien avec sa biographe, elle s'explique sur ses omissions :

Je me rappelle mes émotions quand je lisais Colette, et je ne sais pas pourquoi je n'ai pas essayé de rendre ce sentiment dans mes Mémoires. Peut-être parce que, à l'époque où j'écrivais, je craignais de donner trop de crédit aux écrivains, ou de trop insister sur l'influence qu'ils avaient pu avoir sur moi²⁹⁸.

La reconstruction orientée d'une vie, telle qu'elle apparaît dans les *Mémoires*, implique de passer sous silence les influences possibles sur sa propre formation ou personnalité, au risque de déstabiliser son propre statut d'écrivain. Beauvoir poursuit : « C'est sans doute parce que je commençais à devenir un écrivain connu et que je ne voulais pas attirer l'attention sur d'autres écrivains femmes. » Encore une fois, la valorisation de sa singularité oblige Beauvoir à la prudence et à l'effacement des influences de la littérature féminine sur son écriture. Mais les *Cahiers*, *a posteriori*, posent incontestablement un démenti au silence des *Mémoires*. Les noms propres des écrivains reviennent inlassablement sous la plume de la diariste, comme la marque prophétique d'un signe d'« appartenance ». On comprend dès lors son intérêt grandissant pour les biographies, les journaux intimes et les correspondances qui lui révèlent ce qu'il y a de plus personnel chez les auteurs. Comme pour Sartre, les lectures de biographie ont joué un rôle important dans l'édification de sa personnalité : elle lit une *Vie de Racine* de Mauriac, *Ma Vie* d'Isadora Duncan, « la vie d'Alcibiade, de Sylla, de Marius » (*CJ*, 652), *Napoléon* d'Emil Ludwig, *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil, « admirablement vivante, prenante » (*CJ*, 488) et bien d'autres encore. Beauvoir développe à cette période de sa vie le goût des « écrits égohistoriques », une tendance personnelle mais aussi un goût d'époque qui se confirmera après les années trente, comme le souligne Jean-Louis Jeannelle dans son remarquable essai sur l'écriture des *Mémoires* au XX^e siècle :

En livrant un compte rendu précis des lectures qu'elle fait avec Sartre, Beauvoir témoigne dans *La Force de l'âge* et *La Force des choses* de la place qu'occupe encore ce genre dans la vie culturelle au milieu du siècle : aux *Mémoires* historiques proprement dits, comme *Ma Vie* de Trotski, *Les Sept Piliers de la sagesse* de Lawrence, les souvenirs sur Vichy d'Henry du Moulin de Labarhète ou les *Mémoires* d'Ehrenbourg, s'ajoutent force journaux, correspondances, histoires, témoignages et autobiographies²⁹⁹.

Durant sa captivité, Sartre commandera à Beauvoir maints carnets, cahiers et journaux : Gide, Dabit, Green, Stendhal, Renard, Goncourt, Pepys, qu'il s'empressera, lui aussi, de commenter, sans indulgence pour le genre. On sait son hostilité revendiquée pour l'écriture

²⁹⁷ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte & Syros, 2000, p. 153.

²⁹⁸ Ces deux citations sont tirées de l'entretien entre Deirdre Bair et Beauvoir lors de la rédaction de sa biographie. Voir D. Bair, *op.cit.*, note 7, p. 734.

²⁹⁹ Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008, p. 100.

intime qu'il considérait comme une forme de régression, malgré le premier geste autobiographique avéré que furent *Les Carnets de la drôle de guerre*. Mais les subterfuges et les dispositifs de défense qu'il instaure afin de mettre à distance l'intime dans ses « carnets » l'éloignent radicalement de l'unification beauvoirienne entre le « je », l'intime et l'écriture de soi.

1.2.2. La circulation complexe du désir dans les *Cahiers*

C'est en prenant appui sur la thèse formulée par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* que nous voudrions interroger la nature du désir selon Beauvoir dans les *Cahiers*. Simone, dans son journal intime, apparaît comme une *victime exemplaire* du désir triangulaire. Le désir nous apparaît à la fois comme un thème fréquemment abordé par la diariste et comme un outil structurant sa pensée. Impérieux, il est partout présent. Dans les lectures, dans les relations avec autrui, dans la réussite des diplômes, Simone est un sujet passionné, mu par un désir dont la principale caractéristique est de n'être pas « spontané³⁰⁰ ». Chaque étape de sa formation fait apparaître un ou plusieurs médiateurs qui nourrissent les désirs de Simone. Loin d'être masqués ou camouflés par une conscience solipsiste, soucieuse de désirer avant tout *par elle-même*, les médiateurs sont clairement identifiés et assumés par la diariste comme des acteurs privilégiés de la nature imitative de son désir. À défaut d'une « autosuggestion venue du dedans », le désir semble obéir à la « suggestion du milieu extérieur³⁰¹ ».

1.2.2.1. Le rôle des médiateurs

Si l'on considère l'ambition beauvoirienne de réussir le concours de l'agrégation, il est possible de déceler un médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet du désir : le modèle de Léontine Zanta, première « femme philosophe » ayant obtenu un doctorat d'État en philosophie en 1914. La mémorialiste revient avec nostalgie sur son exemple :

J'avais lu dans une revue un article sur une femme philosophe qui s'appelait M^{lle} 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 ! (MJFR, 222)

Le passage est intéressant à plus d'un titre car il révèle le mécanisme du désir beauvoirien, sa vraie nature. De la même manière que Julien cherche à imiter Napoléon dans *Le Rouge et le Noir*, Simone s'est librement donné ce « modèle » comme moteur de son ascension

³⁰⁰ Selon René Girard, on peut représenter le désir « spontané » « par une simple ligne droite qui relie le sujet et l'objet ». Au contraire, le désir « triangulaire » impose la présence d'un tiers qui est « toujours présent à la naissance du désir » (René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset & Fasquelle, 1961 ; rééd. Hachette, Pluriel, 1995, p. 35).

³⁰¹ Termes empruntés à Jules de Gaultier, lui-même cité par René Girard, *op. cit.*, p. 18. Note de l'éditeur dans l'édition citée : « *Le Bovarysme*, Mercure de France, 1902, 316 p. »

intellectuelle et de son accession à une liberté. Si le désir médiateur est particulièrement puissant sur la jeune Simone, ce n'est pas seulement parce que « Mademoiselle Zanta » offre une image exemplaire de réussite en philosophie, mais aussi parce qu'elle propose un modèle *inédit* de vie féminine, conciliant passion et études. Si le médiateur est bien réel, son existence effective est comme distancée par un écran imaginaire, qui suppose l'existence d'un tiers, le public. Derrière le portrait idyllique de la jeune femme, la médiation passe par *l'image* du modèle, telle qu'elle est véhiculée dans la presse et à travers la photographie³⁰². L'intérêt que porte le public de l'époque au modèle de Léontine Zanta, exacerbant son prestige et les mérites d'une femme du monde, éveille le désir de Simone.

On sait à quel point la jeune fille a pu souffrir de la perte de prestige de sa famille, engendrée par son brutal déclin social. On peut penser que la gloire intellectuelle ou littéraire devient un objet de désir et de compensation sociale pour Simone dans les années vingt et trente. Dès lors, l'image de « Mademoiselle Zanta » est doublement efficace : elle cristallise un désir de prestige social autour du désir d'imitation d'une existence au féminin ; elle fait converger l'institution et la vie en une symbiose harmonieuse, le modèle visé et idéalisé étant à la fois une femme du monde et une femme d'esprit.

La photographie, qui agit puissamment sur l'esprit de Simone, révèle le rôle de la suggestion dans la médiation du désir, puisque la jeune fille peut interpréter à son gré ce qu'elle voit dans l'image. On peut se demander si elle avait accordé autant d'attention à l'époque à la présence d'une nièce adoptive aux côtés de Léontine Zanta ou si la temporalité propre à la mémorialiste, au moment où elle relate les faits, n'a pas vu se greffer ce détail après-coup, comme une préfiguration de la relation qui allait s'instaurer avec Sylvie Le Bon de Beauvoir. En ce sens, la photographie inaugure et résorbe à la fois la distance qui sépare le sujet du désir et son médiateur : Beauvoir, au moment d'écrire ses *Mémoires*, est parvenue à réduire l'écart spirituel qui la distanciat de son modèle, et même à le transfigurer. Les changements institutionnels permettent à Beauvoir de réussir là où Léontine Zanta n'aurait pu prétendre aspirer, c'est-à-dire entrer dans la puissante institution qu'est l'agrégation de philosophie, ouverte aux femmes seulement à partir de 1924. Si Léontine Zanta acquiert une grande renommée intellectuelle en s'engageant dans le journalisme et le mouvement féministe des années vingt, c'est l'exemple de Beauvoir qui marquera le vingtième siècle.

Simone a donc les moyens, en 1926, de désirer ce que désire Léontine Zanta, de rivaliser avec son modèle. Mais il est un autre désir triangulaire qui se met en place à la même époque et qui va profondément nourrir les ambitions de Simone : il s'agit de la force prodigieuse qu'exerça le modèle de Jacques, puisque chaque page du journal, ou presque, nous ramène à lui.

³⁰² Toril Moi note que « [l]es articles parus dans la presse sur cet événement sont respectueux et pleins d'une admiration courtoise. Un des journalistes [...] s'attarde sur la façon merveilleuse dont Mlle Zanta soutint sa thèse en alliant "l'aisance d'une femme du monde avec la franchise souple d'un esprit plein de ressources", et en profite pour affirmer que de tous les pays du monde, c'est la France qui a produit le plus de femmes à la fois instruites et féminines. » (Voir Toril Moi, *op.cit.*, p. 77).

Jacques n'est pas seulement l'objet de son premier amour. Son désir pour lui est constitué d'une série de médiations : d'abord Meaulnes³⁰³, puis Fournier, Marcel Arland, ou encore Larbaud. En l'identifiant aux héros dont il se fait l'intercesseur, Simone le dote d'un prestige arbitraire. C'est, bien vite, un poète et une âme tourmentée et inquiète qu'elle croit aimer en lui. Si le médiateur change avec le temps, au rythme des lectures de Simone, le triangle, lui, demeure : Jacques, le poète ou le créateur et Simone. Ce qui apparaît nettement, c'est que l'objet du désir amoureux se déplace sensiblement vers Jacques *comme écrivain*. Le fantasme de voir un jour Jacques en écrivain célèbre n'est pas purement imaginaire ; il repose sur une réalité littéraire dont Simone peut suivre, en confidente privilégiée de Jacques, la progression régulière : d'après Sylvie Le Bon de Beauvoir, « Jacques avait bien commencé un roman, qu'il avait appelé *Les Jeunes Bourgeois*, et il voulait le lui dédier³⁰⁴ ». Jacques ne dira que quelques mots sur ce roman énigmatique, que Simone rapporte dans son entrée du 27 janvier 1927. Elle note : « Je considère que c'est un dû », attestant l'existence de la future dédicataire. Simone est au centre d'un projet dont elle est la muse, la fervente initiatrice, et la première destinataire. « Qu'il fasse autour de moi l'unité de sa vie ! Le voir ainsi, paisible et non plus dispersé, travaillant — en pensant à moi — à son roman [...] ! » (CJ, 271) La projection sur Jacques est à peine voilée, car Simone n'a de cesse d'écrire qu'il est à la fois « l'autre » et « moi »³⁰⁵. Le désir *selon l'autre* se mue en désir d'écriture *selon soi* qui apparaît au moment d'une prise de conscience lucide du rôle de l'imitation dans la genèse du désir :

Et si souvent ainsi, lorsque se réalise le désir, le désir est mort. Ce serait un beau sujet de roman ; l'homme qui d'une main cherche à atteindre l'objet du désir, de l'autre à retenir le désir qui fuit et qui jamais ne peut le rejoindre. *Ce besoin qui me prend parfois de réaliser moi aussi une œuvre au lieu de consacrer ma vie à ce que lui 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 ! [...] Tout de même, n'est-ce pas beaucoup un vœu de vanité, puisque jamais un livre n'exprimera le plus profond de moi ? (CJ, 226 ; je souligne)

Le médiateur, Jacques, n'est-il pas maintenant un ennemi subtil et diabolique en s'imposant comme un *rival* face aux ambitions de Simone ? Celle-ci, en désirant ardemment un « soutien » psychologique, n'attend-elle pas secrètement de son ancien modèle qu'il s'impose désormais comme son propre disciple ? *Rien, plus tard, ne l'en empêchera* : tout se passe comme si Jacques contrecarrait désormais les ambitions les plus profondes de Simone, constituait un obstacle en cherchant à dépouiller le sujet de son désir le plus intime. Une forme d'injustice apparaît, puisque l'individu qui serait le plus à même de soutenir Simone ne semble pas répondre à son appel. On pourrait en conclure que le désir *selon l'autre* est bel est bien mort, au moment de cette prise de conscience du 16 décembre 1926, et qu'il faudra à Simone puiser en elle-même et non pas en autrui la force de son désir.

³⁰³ *Le Grand Meaulnes* est certainement l'ouvrage qui exerça l'emprise la plus forte et la plus durable, non seulement sur l'imagination, mais sur la vie intérieure de Simone.

³⁰⁴ Note de Sylvie Le Bon de Beauvoir, CJ, p. 271.

³⁰⁵ On trouve de nombreuses formules exprimant un désir de fusion avec Jacques, comme : « Moi, c'est toi » (CJ, 275) ou encore : « Il n'y a plus lui, il n'y a plus moi : il y a nous. » (CJ, 285).

1.2.2.2. Une structure cyclique

Si Jacques est l'un des pôles autour duquel s'organise le champ du désir, il existe au moins deux autres figures importantes qui vont alimenter la mécanique du désir durant les années d'apprentissage : Zaza et Sartre. Dans cette structure à quatre termes, en comptant Simone, on pourrait distinguer plusieurs cycles dont la caractéristique est d'opérer un transfert du désir d'une figure sur une autre, faisant disparaître, momentanément la plupart du temps, la figure précédente. L'histoire se jouerait de la manière suivante : un premier cycle commence avec la « passion » pour Zaza, entretenue depuis l'enfance, jusqu'au moment où l'amour pour Jacques supplante la relation à Zaza pendant quelque temps ; le moment fusionnel avec son cousin est éphémère, moins cependant qu'il n'y paraît dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* puis les *Cahiers* montrent que la passion subsiste, par éclats, jusqu'à la rencontre avec Sartre³⁰⁶ ; entre-temps, Simone éprouve un amour renaissant pour Zaza qui remplace en quelque sorte l'absence spirituelle de Jacques, jusqu'à l'éviction de la jeune fille de la structure, due à un destin brisé, permettant ainsi à la figure de Sartre de faire son apparition. Ainsi le journal intime dévoile-t-il, par bribes, et de manière plus complexe, ce que les *Mémoires* tentent d'éclaircir. Frédéric Keck a bien mis en valeur le « cycle d'échange » qui structure les *Mémoires* :

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* décrivent en effet la structuration du désir de l'auteur par un cycle d'échange qui la fait sortir du huis clos familial pour entrer dans le groupe plus large des philosophes parisiens : Jacques, le cousin nihiliste, ressemble à Sartre et pourtant la structure de l'échange les fait percevoir différemment et conduit à désirer le second et non le premier ; et pour que Simone entre dans le groupe des philosophes, il faut que Zaza, au moment d'y entrer à son tour, meure. La structure à quatre termes qui organise les *Mémoires*, et où les différents philosophes rencontrés constituent autant de termes intermédiaires, apparaît bien alors comme un échange généralisé autour duquel l'auteur peut retrouver les conditions originaires du jaillissement du sens et devenir libre par l'écriture³⁰⁷.

Tout se passe, dans les *Mémoires*, comme si le récit reconstruit de la configuration du désir de l'auteure avait une importance structurelle, un ordre logique, et *devait* aboutir à la libération de la jeune Simone, à la fois en s'émancipant de la cellule familiale, et en intégrant le cercle restreint du « groupe des philosophes », sorte de passage initiatique vers l'acquisition d'un sens à l'existence et d'un projet de vie. Cette hypothèse rejoint l'interprétation d'Éliane Lecarme-Tabone dans son commentaire de l'œuvre : « En fait, nous avons essayé de montrer que l'ordre chronologique se combinait avec un ordre logique. » Mais elle prend soin d'ajouter que si l'idée d'émancipation prédomine, « la notion de "projet originel" n'y est pas explicitée. C'est seulement virtuellement et après coup que ce schéma peut être décelé puisque Simone de Beauvoir a pu réécrire, dans *Tout compte fait*, son enfance et sa jeunesse

³⁰⁶ Simone se déprendra en réalité difficilement de Jacques. Sa condamnation dans les *Mémoires* est sévère. Évincé par la rencontre de Simone avec Sartre, Jacques disparaît de la vie de Beauvoir tout en s'enfonçant dans l'alcool, la déchéance et l'oubli.

³⁰⁷ Frédéric Keck, « Beauvoir lectrice de Lévi-Strauss », *Les Temps modernes*, n°647-648, janvier-mars 2008, p. 251.

[...] en situant sa liberté dans l'acceptation active de ce qui lui était offert et en définissant un "projet originel" qui est "connaître et écrire"³⁰⁸ ». L'analyse que propose Simone dans la dernière partie de son œuvre autobiographique rejoint, en somme, celle du lecteur qui associe naturellement l'idée d'un choix originel d'écriture à la pensée existentialiste, réintroduisant *a posteriori* une cohérence entre projet philosophique et projet de vie. Cette tentative rétrospective peut paraître simplificatrice, et comme un effet de la réception de l'œuvre de Beauvoir ; pourtant, elle semble résister au foisonnement même des *Cahiers de jeunesse*, qui enracinent déjà l'écriture dans un projet de nature existentialiste, où *écrire* équivaut à *se faire être*.

Le désir joue sans aucun doute un rôle important dans la mise en place de ce « projet originel ». Frédéric Keck, dans l'article mentionné, ajoute que la structure de l'échange entre les quatre termes ne fait pas de différence entre les relations masculines et les relations féminines, puisque l'homme et la femme constituent « des pôles interchangeables dans le champ transcendantal du désir ». L'éducation sentimentale de Simone, telle qu'elle se joue entre 1926 et 1928, semble ignorer toute différence entre les sexes. Son amitié passionnée pour Zaza est à la mesure de son amour pour son cousin : il n'y pas de différence de nature entre ces deux relations, si ce n'est que la première se vit avec plus de réciprocité que l'autre.

1.2.2.3. Le trio impossible

Tentons de comprendre plus précisément comment fonctionnent les différents cycles de la circulation du désir et comment ils ont pu influencer sur le choix d'existence de la jeune Simone. Beauvoir nous donne en partie les clés de ce mécanisme en explicitant les liens qui l'unissent à Jacques et à Zaza. Le premier constitue le centre d'une constellation, le grand médiateur à travers lequel circulent toutes les figures littéraires importantes, une force centripète qui concentre à la fois les amitiés réelles et imaginaires, qui cristallise le désir amoureux et le désir d'écriture de Simone, avant que Sartre ne vienne le détrôner :

Ce monde que je porte en moi, dont tu es le centre, avec se groupant autour de toi, vus en partie à travers toi, ces êtres semblables à nous : Fournier, Rivière, Gide, Arland, Barrès, et les héros de tous les livres, et Zaza, et les autres que je ne connais pas... et des rêves, et des sentiments, et des douleurs subtiles... ce monde, quelle cloison le sépare de l'autre ; quelle muraille d'incompréhension, d'indifférence... Plus chère que tout m'est cette nuance infinitésimale de cette vie qui n'est pas du rêve, qui n'est pas en dehors de la vie banale, qui l'enveloppe et la transfigure au contraire, qui est ma vie à moi... (CJ, 176 ; je souligne)

La structure à quatre termes n'est pour l'instant qu'une triade, puisque Simone évoque une relation à trois, « Jacques-Zaza-moi », qui fonctionne pendant les premières années de son éducation sentimentale. Bientôt la nature de ses relations avec Zaza s'altère, jusqu'à faire disparaître son nom du mouvement vertigineux des relations sentimentales : « Jacques — Zaza — moi — Sorbonne — moi — Jacques — moi... tourbillon où je me perds » (CJ, 196). On voit bien que la figure de la triangulation tente de réapparaître à plusieurs reprises mais ne

³⁰⁸ Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 181.

perce pas ; elle constitue la figure idéale et fantasmée des relations telles que Simone les conçoit à dix-sept ans. Mais quel intérêt Simone trouve-t-elle à la triangulation ?

Le trio n'a de sens que s'il permet un partage réciproque entre les trois termes. Or, une faille, une anomalie apparaît dans la structuration du désir beauvoirien, qui est précisément l'absence d'échanges entre Zaza et Jacques. Ils se connaissent à peine, si ce n'est par le truchement *romanesque* de Simone, qui rêve, dans les pages de son journal, à une amitié possible entre Jacques et Zaza. Parce qu'elle s'identifie au sommet d'un triangle qui l'unit à Jacques et à Zaza, il apparaît nécessaire que les deux autres pôles se rejoignent, condition ultime d'un « vivre ensemble » dont Simone nourrit secrètement le fantasme. Les personnes qu'elle aime doivent s'aimer entre elles pour que la symbiose soit totale³⁰⁹ :

De si belles, de si grandes, de si nécessaires amitiés ! ainsi Jacques tu pensais à moi [...] ! Tu écrivais pour moi ce roman... tu l'éciras... tu m'aimes... Ainsi Zaza, c'était possible de vous faire toutes confidences. Émerveillement. [...] Vivre ensemble, vivre ensemble ! comme elle pourra être jolie la vie si Zaza trouve, si moi je réalise, et si nous nous entourons de mutuelles affections ! Je voudrais que Jacques et Zaza se connaissent : elle l'aime tant déjà. (CJ, 208)

Un manque apparaît au cœur de l'échange, une absence d'affection mutuelle que la diariste ne peut que déplorer. Cette rupture de lien déstabilise le projet du trio de Simone, le condamne à mourir, et c'est tout l'édifice rêvé qui s'écroule, faisant tomber l'un après l'autre les sommets du triangle : la jeune femme ne tardera pas à s'avouer déçue par les deux figures, masculine et féminine, de l'échange amoureux.

Le rôle de Zaza mérite une attention particulière, d'une part parce que ce personnage féminin a suscité un investissement extrême de Beauvoir écrivain, d'autre part, parce que Simone semble lui témoigner une moindre importance dans les *Cahiers* que dans les récits autobiographiques ultérieurs. L'influence capitale de Zaza, non seulement dans la formation intellectuelle de Beauvoir, mais aussi dans la construction de son œuvre tout entière n'a été que peu abordée par la critique, qui s'est surtout concentrée sur le récit des *Mémoires*, inaugurant et achevant à la fois l'existence de Zaza dans la vie de Beauvoir³¹⁰. Éliane Lecarme-Tabone consacre ainsi une partie entière de son ouvrage consacré aux *Mémoires* à l'amie de jeunesse de Simone, qui occupe une place de premier plan dans ce récit d'enfance et d'adolescence. Elle montre l'importance structurelle du personnage de Zaza dans l'œuvre, qui creuse un « tombeau » érigé à la mémoire de l'amie trop tôt disparue et la « ressuscite » par le moyen de l'écriture, et avance finalement la thèse selon laquelle Zaza « se trouve à la source du désir d'écriture de Simone de Beauvoir³¹¹ ». Nous reviendrons sur le désir de transposition de l'histoire tragique de Zaza à travers diverses tentatives d'écriture de Beauvoir. C'est la nature des relations qui unissent le « couple » Zaza-Simone qu'il convient d'interroger, à une

³⁰⁹ Le grand drame vécu par Zaza représente précisément le contre-exemple de cette loi beauvoirienne. Simone fait parler Zaza le 2 octobre 1928 : « [...] pauvre Zaza ! “les choses que j'aime ne s'aiment pas entre elles” » (CJ, 471). Simone a conscience que Mme Lacoin la déteste.

³¹⁰ Le récit raconte l'histoire de leur relation, de leur première rencontre au cours Desir au choc existentiel que fut sa mort, sur lequel il s'achève.

³¹¹ Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 122.

période — celle du journal — où apparaissent les premiers flottements dans l'amitié et les premières séparations cruelles avec la jeune fille. C'est ce moment intime de l'expérience vécue, précédant le désir mémoriel lié à l'entreprise de réparation, qui nous intéresse, celui où se consolide et s'étiole une amitié exceptionnelle, relatée au fil du journal, mais non de manière linéaire, jusqu'à la séparation définitive du « couple ».

D'après les *Mémoires*, c'est vers l'âge de dix ans que Simone rencontre Élisabeth Lacoin, alias Mabilles, la petite « nouvelle » du cours Desir : « [elle] s'impose progressivement à son admiration par tout ce qui la distingue des autres élèves au milieu desquelles son “naturel”, son audace, sa “vivacité et son aisance” se remarquent. Simone s'extasie également devant des talents qu'elle ne possède pas elle-même³¹² ». Les marques de supériorité et les signes d'assurance dont témoigne Zaza ne font qu'exacerber l'admiration que Simone lui porte. La dépendance affective qui unit Simone à Zaza l'entraîne bientôt sur des chemins encore inexplorés. Elle éprouve pour elle des sentiments aussi forts que l'« amour » et la « vénération », au point de voir disparaître sa propre identité au profit d'une Zaza idéalisée, idolâtrée : « [...] j'aimais tant Zaza qu'elle me semblait plus réelle que moi-même : j'étais son négatif » (*MJFR*, 158). Gardons à l'esprit cette métaphore photographique.

Éliane Lecarme-Tabone, dans son analyse, rappelle à juste titre qu'« [i]l est rare qu'un récit d'enfance accorde à un personnage étranger à la cellule familiale un rôle de premier plan ». Étrangère, mystérieuse, Zaza l'est à plus d'un titre, d'abord parce qu'elle n'est pas une figure parentale, elle n'appartient pas à la sphère familiale qui comprend le trio père-mère-sœur, mais surtout, elle est celle qui, telle une intruse dans la vie de Simone, va bouleverser sa vision du monde.

C'est d'abord l'opposition qui semble régir leurs rapports. Dix ans plus tard, en juillet 1927, Beauvoir définit précisément dans ses *Cahiers* le thème qui restera omniprésent dans sa création littéraire et philosophique : « Il faut que je mette au net mes idées philosophiques [...]. Le thème est presque toujours cette opposition de moi et l'autre que j'ai sentie en commençant de vivre » (*CJ*, 367). On trouve, déjà à cette époque, et deux ans avant sa rencontre avec Sartre, une interrogation fondamentale qui nourrira les premières tentatives d'écriture de Beauvoir. Or, il semble que cette opposition se soit cristallisée aux alentours de sa dixième année sur la personne de Zaza, grâce à qui Beauvoir fait la découverte de l'extériorité ontologique des êtres et la part de « mirage » métaphysique, inhérente à toute connaissance d'autrui, toujours perçu de l'extérieur, alors qu'on se sent soi-même de l'intérieur. Cette vérité marquera profondément ses romans. Beauvoir l'évoque dans ses *Mémoires* : « J'étais jusqu'à un certain point victime d'un mirage ; je me sentais du dedans, je la [Zaza] voyais du dehors : la partie n'était pas égale. » (*MJFR*, 158)

Il n'est pas étonnant que Zaza ait été l'origine de cette découverte : sa « secrète personnalité » ne faisait qu'exacerber le sentiment d'étrangeté ressenti par Simone à son contact et la barrière métaphysique qui les séparait. La narratrice raconte l'épisode où Simone est allée chercher, chez Zaza, rue de Varenne, un livre qu'elle devait lui prêter. Zaza est absente. Simone en profite pour détecter, dans la chambre de son amie, tous les signes de

³¹² *Ibid.*, p. 125.

sa présence. Elle tente d'approcher l' « intérieur » de Zaza, métaphore de sa chambre, ce lieu symbolique, clos sur lui-même, renfermant tous ses secrets :

J'essayais de voir la chambre avec les yeux de Zaza, de m'insinuer dans ce monologue qui se déroulait d'elle à elle : en vain. Je pouvais toucher tous ces objets où sa présence était inscrite : mais ils ne me la livraient pas ; en me l'annonçant, ils me la cachaient ; on aurait même dit qu'ils me défiaient de jamais m'en approcher. L'existence de Zaza me parut si hermétiquement fermée sur soi que la moindre place m'y était refusée. Je pris mon livre, je m'enfuis. (MJFR, 167-168)

L'expérience est un échec. Il est impossible d'arracher le masque de Zaza. Le vide, inscrit au cœur des objets, loin de la révéler, creuse au contraire son être. Zaza a certainement inspiré le personnage de Xavière dans *L'Invitée*. Un passage du roman fait de la chambre de Xavière un lieu de culte, objet de fascination pour Françoise, où s'établit l'équation entre le lieu et Xavière elle-même, inversant fugitivement les rôles définis par le titre du roman. L'héroïne s'invite chez cette étrangère :

Françoise demeura un instant immobile devant la porte ; cette chambre l'intimidait ; c'était vraiment un lieu sacré ; il s'y célébrait plus d'un culte, mais la divinité suprême vers qui montaient la fumée des cigarettes bondes et les parfums de thé et de lavande, c'était Xavière elle-même, telles que ses propres yeux la contemplaient. (I, 166)

À la différence du roman, Simone ne parvient pas à détecter les signes d'une délivrance d'un sens dans la chambre de Zaza : rien ne transparaît de sa personnalité. Pourtant, Zaza possède une singularité, une supériorité sur Simone : elle semble douée de plus de réalité. Si Simone se voit comme son « négatif », c'est que Zaza est dotée de contours fermes et précis et constitue un « personnage » achevé :

La complaisance confuse que j'avais naguère éprouvée à mon égard ne m'avait pas dotée de contours définis ; au-dedans de moi, tout était flou, insignifiant ; en Zaza j'entrevois une présence, jaillissante comme une source, robuste comme un bloc de marbre, aussi fermement dessinée qu'un portrait de Dürer. (MJFR, 156)

Dans les *Mémoires*, tout se passe comme si la personne de Zaza réussissait à être pleinement ce que Simone, personne d'une grande « banalité », n'est qu'en puissance. Les conséquences de cette confrontation sont cruelles pour Simone :

Je la comparais à mon vide intérieur, et je me méprisais. Zaza m'obligeait à cette confrontation car elle mettait souvent en parallèle sa nonchalance et mon zèle, ses défauts et mes perfections dont elle se moquait volontiers. Je n'étais pas à l'abri de ses sarcasmes. (MJFR, 157)

L'existence de Zaza se présente comme l'état de ce qui, tranchant sur le simple possible, a pour ainsi dire réussi son accession à l'être. Cet excès de réalité, qui, paradoxalement, en fait un « personnage romanesque » tout à fait exceptionnel, provoque un profond malaise chez celle qui l'observe, dégradée ou décolorée par son *alter ego* plus vivante qu'elle. La confrontation se traduit, pour Simone, par une dépréciation de ses propres talents.

L'adulte reprochera à l'enfant de n'avoir pas su, alors, revendiquer ses propres particularités au lieu de les subir. L'ensemble du passage écrit par la mémorialiste oscille

entre la révélation d'un mystère entourant Zaza et l'analyse psychosociologique passant au crible la réalité et les qualités qui l'ont tant éblouie, comme si Beauvoir, après coup, cherchait à relativiser l'empreinte ou l'impact que Zaza avait laissé sur elle. Ne reflétait-elle pas finalement son milieu et les conditions de son éducation, au même titre que Simone ?

À vrai dire, sa marge d'originalité était fort mince ; fondamentalement, Zaza exprimait, comme moi, son milieu. Mais au cours *Désir* et dans nos foyers, nous étions si étroitement astreintes aux préjugés et aux lieux communs que le moindre élan de sincérité, la plus minime invention surprenait. (*MJFR*, 161)

C'est donc entre attraction et répulsion, mythification et démythification, que se situe, d'après les *Mémoires*, l'étrange relation à Zaza. Heurtée, chaotique, faite de moments sombres et de rebondissements, l'histoire de leur amitié est sous le signe de l'incertitude liée à la passion. Zaza n'existe qu'à travers les doutes, les tourments, les joies que Beauvoir éprouve à son égard. On sait que la création du « personnage » de Zaza tient au désir beauvoirien d'élever un « tombeau » à la mémoire de Zaza. Comme l'indique Éliane Lecarme-Tabone, « [r]endre hommage à Zaza, c'est d'abord lui conférer la plénitude d'un personnage romanesque, avec tout ce que cette notion peut impliquer de prestige et de séduction³¹³ ». Le portrait de la jeune fille participe donc de l'entreprise de *réhabilitation* de l'histoire de Zaza. Une stratégie est à l'œuvre, faisant accéder Zaza au rang d'héroïne tragique. Ainsi la narratrice relate-t-elle les deux idylles de Zaza contrariées par une mère tyrannique, l'une avec son cousin André — on ne peut s'empêcher de penser parallèlement à l'histoire de Simone avec son propre cousin —, révélée bien après les faits à Simone, l'autre avec « Pradelle », alias Merleau-Ponty, dont Simone a joué le rôle de témoin et d'entremetteuse. Pour centrer la narration sur le drame vécu par Zaza, la narratrice choisit, entre autres, de faire accéder Zaza au « je », en citant la plupart des lettres écrites par son amie entre le 6 août et le 4 novembre 1929, et en construisant de véritables scènes romanesques, effaçant progressivement la présence de la narratrice³¹⁴ : une héroïne romanesque est née, dont le combat contre le devoir chrétien d'obéissance aux parents lui fait acquérir une grandeur tragique.

Revenons sur les traces laissées par Zaza dans le journal intime. Bien avant la reconstruction *a posteriori* d'une figure marquante de son enfance, Zaza apparaît, dès les *Cahiers*, comme une figure romanesque idéale. Ou plutôt, c'est le désir romanesque de la jeune Simone qui confère à Zaza, comme à Jacques et aux autres amis, l'épaisseur d'un personnage. « J'ai vu se nouer cette année cinq curieux romans », écrit-elle, « Poupette et Jean, petite idylle sans portée. M. Blomart et son fiancé [...]. G. Lévy et son "partenaire" [...]. Moi et Jacques : ceci est une autre histoire — enfin Zaza et ce triste amour qu'elle sait indigne d'elle sans pouvoir s'en arracher. » (*CJ*, 383) Le point culminant de leur relation apparaît à la fin de l'année 1926, où la diariste assimile naturellement sa destinée à celle de son amie :

³¹³ Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 124.

³¹⁴ Je renvoie pour la question des choix narratifs aux pages 128 à 131 de l'ouvrage d'Éliane Lecarme-Tabone.

Zaza est splendidement mon amie ; je l'associe intimement à mon rêve d'avenir ; je la veux heureuse. Je l'aime passionnément après l'avoir vue assez loin souvent. Timidité abandonnée, grande franchise, violemment heureuses à nous deux. (*CJ*, 210)

Simone vivait en effet avec Zaza une amitié vraiment sincère, celle dont elle rêvait depuis sa jeunesse :

Pour Simone, Zaza représentait « l'idéal platonicien des possibilités de véritable amitié » : pour Zaza, Simone constituait l'unique lien avec une vie intellectuelle qu'elle sentait lui échapper de plus en plus. [...] Ce rapprochement avec Zaza [...] eut un effet modérateur sur la personnalité de Simone et l'aida à accepter chez les autres des différences de comportement et d'opinion, que, peu de temps auparavant, elle n'aurait pas tolérées un instant³¹⁵.

Pourtant, leur relation n'allait pas tarder à s'assombrir. C'est une figure conflictuelle, profondément écartelée entre ses désirs profonds et les devoirs auxquels elle doit se soumettre, qui apparaît dans les *Cahiers*. Sylvie Le Bon de Beauvoir résume ainsi leur amitié sur trois années :

En septembre 1927, puis en 1928, Simone séjourne chez Zaza. Leur intimité se resserre. En 1929 elles sont plus proches que jamais. Zaza a fini par arracher à sa mère la permission de préparer une licence de lettres classiques, elles fréquentent donc ensemble la Sorbonne et Sainte-Marie de Neuilly. Zaza tente désespérément d'échapper au despotisme de sa famille bien-pensante : on lui interdit de continuer ses études, on veut lui imposer un mariage arrangé, sans amour ; autour d'elle se resserre le « destin fangeux » qui effraie tant les deux amies. Simone la soutient de toutes les forces de sa plus chaude tendresse, tandis que l'hostilité de Mme Lacoïn se dissimule de moins en moins³¹⁶.

En 1927, un nouveau trio semble voir le jour, au grand ravissement de Simone : un amour réciproque est né entre ses deux meilleurs amis du moment, Zaza et Merleau-Ponty, mais celui-ci se montre hésitant et ne souhaite pas franchir le pas décisif du mariage³¹⁷. Or, Simone adopte une position ambiguë : Jacques, qui devient pour elle « quelqu'un d'étranger, d'oublié » (*CJ*, 389), est entré en concurrence avec « Ponty » ; Simone ne masque pas son désir pour ce Normalien avec qui elle discute passionnément au Luxembourg et qui partage avec elle les cours de philosophie à la Sorbonne et à la rue d'Ulm. Une histoire pourrait être vécue avec cet intellectuel si raisonnable, qui serait la version heureuse, édulcorée, de ce que Simone vit au même moment avec Jacques dans la tourmente :

Qu'elle serait tranquille, heureuse, ma vie auprès de Ponty ! pas d'amour fiévreux, pas d'admiration, pas une compréhension totale car je suis tellement plus âgée (moralement) que lui³¹⁸, plus complexe et difficile, mais une paix sans désir d'autre chose, une sûre estime, une exquise timidité. (*CJ*, 389)

³¹⁵ Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 129.

³¹⁶ S. Le Bon de Beauvoir, *CJ*, p. 21-22.

³¹⁷ Danièle Sallenave revient en détail sur les péripéties qui marquèrent l'histoire de Zaza et de Merleau-Ponty, et sur la faiblesse de caractère de ce dernier.

³¹⁸ Ils sont tous deux de la même année : 1908.

Dès lors, Simone et Zaza sont dans une position nouvelle de rivalité. Le trio fantasmé, Ponty-Zaza-Simone, avorte : entre Zaza et Ponty, l'incompréhension demeure ; entre Zaza et Simone, des zones d'ombre se dessinent. Dès 1927 en effet, on constate un renversement de perspective dans l'espèce d'indignation qu'éprouve Simone pour la destinée de Zaza, qui semble s'éloigner définitivement de la sienne :

J'aime tellement mieux ma faible, ma pauvre Zaza ! ma pauvre Zaza ! ah ! [...] elle va fonder son avenir sur un passé ; elle suit une destinée. Et moi je me sens si libre, si créatrice de mon présent... pauvre Zaza ! je ne soupçonnais rien de cela³¹⁹. (CJ, 382-383)

La dimension tragique associée à la « destinée » de Zaza est déjà en place, comme si le compte à rebours avait commencé. Derrière ces lignes, la distance entre les jeunes filles est palpable. Zaza est de moins en moins au centre du monde que Simone s'est constitué. Son éviction progressive dans la structuration du désir, à l'origine, certainement, du sentiment de culpabilité ressenti par Beauvoir encore bien des années après, préfigure, en quelque sorte, sa mort prochaine. Tout se passe comme si Simone l'avait fait disparaître elle-même du cercle des intimes parce qu'elle lui barrait un « possible » avec Ponty et, en apparence, parce qu'elle ne correspondait plus à l'idéal qu'elles s'étaient toutes deux fixé comme programme de vie. L'éloignement, semble-t-il, ne vient pas tant de la situation problématique de Zaza, liée aux difficultés morales et familiales de la jeune fille qui la séparent radicalement de la liberté choisie par son amie, que de Simone elle-même, qui s'efface progressivement et volontairement de la vie de Zaza. La figure manquante du trio initial « Jacques-Zaza-moi », ou la faille de l'édifice, n'est-ce pas *déjà* Simone, exclusive avec l'une et l'autre figure, incapable de *partager*, et qui opposera un silence *coupable* aux demandes de son ancienne confidente qui souhaitait intégrer la famille des « petits camarades » en 1929³²⁰ ?

La vie de Beauvoir fut profondément bouleversée par son intégration dans le groupe des philosophes parisiens. À partir de sa rencontre avec eux, tout s'accélère : sa vie intellectuelle et sentimentale est en effervescence. Éprise du Lama, alias René Maheu, qui est marié, elle est « terriblement troublée » par son comportement de plus en plus intime avec elle. Elle éprouve bientôt une immense amitié pour ce « merveilleux entraîneur intellectuel » (CJ, 723) qu'est Sartre. Bientôt, il prendra toute la place³²¹ : « Moments fous, délicieusement fous et où je l'aime si profondément... » (CJ, 737). Nizan, quant à lui, l'intimide, comme ce 9 juillet 1929 : « Apparition du Grand-Duc sans sa femme (elle me pèse, m'agace avec sa fausse vie) ; mais lui est un parfait objet de contemplation, admirablement beau avec ses profondes rides, son sourire narquois et fin et cette élégance sans pareille, faite d'on ne sait quoi » (CJ, 720). La violence du renouvellement qui voit le jour en elle l'effraie autant qu'elle la bouleverse. Les adverbes hyperboliques se multiplient le 23 juillet pour décrire son état physique et mental : « [e]xcessivement fatiguée », « [e]xtraordinairement heureuse », puis, le 25,

³¹⁹ Comme le note Sylvie Le Bon de Beauvoir, il est ici question de l'histoire de son amour, à quinze ans, pour son cousin, que Zaza vient de lui révéler.

³²⁰ On peut également penser que Simone trouvait peut-être plus de satisfactions avec d'autres amies comme la Polonaise Stepha, qui l'initie à la vie sensuelle et amoureuse.

³²¹ On peut lire aussi ces notes : « En me couchant, vraiment ivre de lui et de moi » (CJ, 738).

« [t]erriblement triste » (CJ, 737). La petite fille présente en elle s'interroge : « Dominée par quelque chose de trop tendre et sensible quand je pense au Lama, de trop fort quand Sartre est là, que faire de moi, pauvre ? » (CJ, 734). Enfin, le 25 juillet : « Je ne peux pas savoir où tout cela va me mener ... » (CJ, 736).

Dans sa dernière lettre³²², Zaza, qui réclamait désespérément la présence de Simone, la désigne sous le nom d' « éternelle disparue ». Citons cette lettre³²³ presque *in extenso* :

Paris, lundi 4 novembre 1929³²⁴

Ma chère Simone,

[...] Nous serions très, très heureux de nous retrouver samedi au bar « Sélection » et de vous voir, éternelle disparue, dans votre délicieuse robe grise. Je sais que samedi les petits camarades³²⁵ sortent, pourquoi ne pas les réunir à nous, ont-ils une si grande répugnance à nous voir, *avez-vous peur que nous ne nous entre-dévorions ?*

Pour ma part, *je souhaite vivement de faire le plus tôt possible la connaissance de Sartre*, la lettre que vous m'avez lue m'a plu infiniment, et le poème, beau malgré sa maladresse, m'a fait beaucoup réfléchir. D'ici samedi, pour des raisons qu'il serait trop long d'expliquer, je ne puis vous voir seule comme je l'espérais. Attendez un peu.

Je pense toujours à vous et je vous aime de tout mon cœur.

Zaza

La mort de Zaza, survenue brutalement le 25 novembre 1929 après une foudroyante maladie, n'est signalée, dans les *Cahiers*, que d'une notation brève³²⁶. Du 15 novembre au 12 décembre, seuls ces quelques mots noircissent la blancheur de la page, comme si rien ne pouvait être raconté de l'événement. La douleur, enfin, afflue, comme ce 13 décembre :

[...] c'était le service funèbre de Zaza — avec tous ces gens, dans cette église, juste comme pour son mariage. Et le pauvre Nard³²⁷, et tout — atroce. Si atroce que lentement tout autre chagrin s'est atténué, que l'idée de n'importe quelle douleur est devenue supportable. (CJ, 828)

À ce stade des *Cahiers*, « Jacques est marié », « Zaza morte », « Maheu loin ». Reste un « petit soldat », Sartre, encore peu connu, dont Simone s'est passionnément éprise et qui

³²² Du moins dans l'état actuel de nos connaissances, comme le rappelle Éliane Lecarme-Tabone : « Simone de Beauvoir n'a peut-être pas renvoyé toutes les lettres de Zaza », *op.cit.*, p. 145.

³²³ *Correspondance et carnets de Élisabeth Lacoïn. Zaza (1907-1929), amie de Simone de Beauvoir*, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2004, p. 348-349. On trouve dans cet ouvrage l'essentiel de la correspondance d'Élisabeth Lacoïn, en particulier toutes ses lettres à Simone de Beauvoir. Cette édition reprend tous les écrits parus en 1991 sous le titre *Zaza* aux éditions du Seuil. C'est Simone de Beauvoir qui avait, la première, livré des extraits en 1958 dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Elle ne retiendra que la dernière partie de la lettre (Cf. MJFR, 500).

³²⁴ Rappelons que Zaza tombe malade vers le 11 novembre et meurt le 25 du même mois.

³²⁵ Selon É. Lecarme-Tabone, il s'agit très certainement d'Aron et de Guille, qui faisaient alors avec Sartre leur service militaire à Saint-Cyr et revenaient fréquemment à Paris.

³²⁶ « 25 novembre 1929 — Mort de Zaza » (CJ, 824).

³²⁷ Il s'agit du frère cadet de Zaza.

enchantait Zaza quelques jours avant sa mort, comme si, à nouveau, une histoire à trois eût pu recommencer : « Et à six heures place de l'Étoile, Sartre et le retour tous trois par la rue de Berri : Zaza est emballée par lui, et expansive comme jamais je ne l'ai vue » (CJ, 820). Mais l'histoire s'arrêtera là.

Le dernier terme de la structure fait ainsi son apparition. Celle-ci est double : en détrônant Jacques, Maheu, Ponty, Sartre s'impose après-coup par l'écriture métadiscursive de la diariste. En effet, le journal lui-même joue avec les éclipses des personnages. L'usage d'un métadiscours intime, à partir de 1927, fait apparaître un texte stratifié, qui subit plusieurs couches temporelles successives. Lorsqu'il est question de son amour pour « Ponty », la diariste note à la fin du paragraphe relu :

Non, je ne l'« aime » pas, mais qu'est-ce enfin qu'aimer ? se sentir dominée. Il est trop tard maintenant, je ne peux plus me sentir dominée [En face : Quel démenti ! 1929] [...]. (CJ, 389)

L'autocommentaire laissé par Beauvoir deux années plus tard — traces de plus en plus fréquentes dans les dernières années du journal — restitue la figure ultime de substitution aux amours passées. Une page plus loin, son nom apparaît :

[...] un instant au Luxembourg, j'ai défailli de tristesse, songeant qu'après dix-huit mois de si passionnées amours, je me trouvais le cœur vide et sachant que n'existe pas celui qui remplirait tout ! [En face : Sartre — 1929.] (CJ, 390)

L'écriture joue avec les figures oubliées, mises à l'écart, et met en relief, avec la distance de l'analyse et parfois une touche d'humour³²⁸, les choix ultérieurs de Simone. Ces empreintes décalées dans le temps témoignent des inconstances de Simone, qui note, en décembre 1927 : « Je me ris de Proust et ses intermittences. » L'écriture, permettant au sujet beauvoirien de *s'entretenir* avec lui-même, acquiert une part ludique qu'elle ne connaissait pas encore.

Le désir, dans les *Cahiers*, demeure, et n'est jamais complètement satisfait. Les histoires possibles à trois, qui règlent en grande partie les échanges amoureux de la jeune Simone, s'apparentent à des retours de fantasmes, faisant réapparaître, à chaque occasion, un *même* schéma organisant l'échange amoureux. Les expériences réelles sont toujours pénétrées d'imaginaire, élevées au rang de virtualité par la valse des partenaires possibles, créant ce que Sylvie Le Bon de Beauvoir appelle de « l'existence-fiction » : « [...] les *Cahiers* dans leur ensemble équivalent à de l'existence-fiction, elle y explore tous azimuts coins et recoins de sa condition, diverses vies et amours possibles [...] ³²⁹ ». C'est sous cet angle que le journal intime peut être lu comme une vie romancée, ou plutôt un roman de vie, devenant alors un « mixte inextricable de réalité et de fiction ³³⁰ ».

³²⁸ Par exemple, à propos de Ponty : « Cette manière de ne pas afficher ses goûts, d'être indulgent et si simple. Il a tout ce pour quoi j'ai aimé J. [En face : Tout de même !!] (CJ, 391).

³²⁹ S. Le Bon de Beauvoir, CJ, p. 31.

³³⁰ F. Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 126.

2. La vie comme un roman

« S'il est impossible ou même sot de vouloir remonter du texte à l'auteur, puis de l'auteur à l'homme, comme pour en sonder positivement les reins et le cœur, c'est parce que tout écrivain est fictif et parce que tout homme est sa fiction³³¹. »

Les lectures, nous l'avons vu, constituent la matière inépuisable d'un retour sur soi-même. À travers elles, les représentations que construit Beauvoir autour de l'identité d'écrivain sont susceptibles de « produire du réel, de s'incarner dans le vécu ». Comme l'explique Nathalie Heinich, « loin d'en n'être qu'un "reflet", plus ou moins déformé ou trompeur, une représentation est aussi, et avant tout, un formidable agenceur de l'expérience, un moteur pour l'action³³². » Beauvoir s'essaie très tôt à la pratique romanesque, mais elle échoue à bien des égards à donner forme à un roman achevé et complet à l'extérieur de l'espace du journal. Si l'on peut dire, à la lumière de découvertes récentes, que Beauvoir a « beaucoup écrit dans [s]a jeunesse³³³ », ses premiers textes romanesques sont souvent restés à l'état d'ébauches³³⁴.

C'est paradoxalement dans la pratique de l'écriture intime que le désir de romanesque va pouvoir se développer et s'épanouir. Si le journal, écriture de l'immédiateté, « paraît exclure toute élaboration préalable », la diariste semble au contraire prendre plaisir à mettre en scène le narré, à l'intercaler dans un discours qui le prépare et le clôture, produisant un écart entre le discours et la narration du vécu. À la perspective tâtonnante d'un « présent ignorant de l'avenir³³⁵ », formulant, parfois dans l'incohérence, plus de questions que de réponses, s'oppose donc le récit rétrospectif, destiné à la relation d'un passé très proche, et affublé de tous les moyens romanesques pour le rendre séduisant à la lecture.

Or, il apparaît que le geste de la diariste et celui de la romancière ne sont pas compartimentés, cloisonnés au point d'en faire deux activités temporellement et structurellement distinctes. Dans un même espace — le journal —, les deux pratiques coexistent, sans que l'une ne prenne le pas sur l'autre, mais en s'alimentant mutuellement. C'est la motivation romanesque qui semble progressivement régir l'écriture de soi :

Vois-tu, j'ai une telle pitié pour ceux qui ne savent pas... Mes amies justement se meuvent dans une autre sphère ; elles distinguent entre le romanesque et la vie, dans l'effort même qu'elles font

³³¹ Daniel Oster, *L'Individu littéraire*, P.U.F., 1997, p. 94.

³³² N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, op. cit., p. 14.

³³³ C'est ce qu'affirme Beauvoir elle-même en 1979 dans sa préface à *Quand prime le spirituel*.

³³⁴ Je renvoie à l'article de Sylvie Le Bon de Beauvoir qui dresse un état des lieux des œuvres de jeunesse de Beauvoir dans *L'Herne* paru en 2013. Au cours de ses recherches, elle a pu identifier huit romans qui sont pour les premiers contemporains des *Cahiers de jeunesse* et qui précèdent l'écriture de *L'Invitée* : *Éliane*, écrit en avril 1926 ; *Tentative d'existence*, commencé pendant les vacances 1926 ; *Essais sur la vie*, dont le projet date de 1927 ; *Départ* (1927-1928) ; le « roman de 1930-1931 », sans titre et inachevé ; le « roman de Marseille » (1931-1932) ; le « roman de Rouen » (1932-1934), achevé et sans titre ; et enfin, *Primauté du spirituel*, écrit à Rouen et à Paris de 1935 à 1937 (voir S. Le Bon de Beauvoir, « Les œuvres de jeunesse », *Beauvoir*, L'Herne, 2013, p. 40-43).

³³⁵ Les deux expressions entre guillemets sont tirées de l'ouvrage de Françoise Simonet-Tenant, op. cit., p. 20 et 21.

pour les rejoindre. *Moi, c'est le roman — et quel subtil, quel douloureux et heureux et tourmenté, quel magnifique roman — qui est ma vie...* (CJ, 180 ; je souligne)

De ces phrases, on retiendra le refus catégorique de séparer la vie imaginaire du réel. Deux glissements apparaissent dans le texte du journal, l'un entraînant inévitablement l'autre : le discours de soi penche irrésistiblement vers la narration d'une expérience subjective ; la diariste devient personnage de sa propre histoire. C'est ce personnage — imaginaire — qui semble permettre et diriger l'énonciation à l'intérieur des *Cahiers*.

2.1. La liaison du romanesque et de l'autobiographique

Les *Cahiers* sont ponctués de micro-récits, de plus en plus fréquents à partir de 1927, qui opèrent un décrochage énonciatif dans le texte. Ces courtes scènes sont généralement caractérisées par le changement pronominal de la première à la troisième personne du singulier, ainsi que par le passage du présent à l'alternance entre passé simple et imparfait. La particularité de ces scènes tient au fait que la diariste, comme l'autobiographe, connaît le mot de la fin ; l'écriture journalière sort de sa myopie, de l'ignorance de ce qui va suivre pour se donner l'illusion de maîtriser le cours du temps. Ainsi Simone évoque-t-elle une visite chez Jacques qu'elle dit à la fois redouter et attendre, juste avant leur rencontre : « Et tout à l'heure je vais aller le voir. Je me prépare à souffrir [...]. Je ne désire même pas le voir. Mais si je n'avais pas décidé cela, je souffrirais de son absence. [...] Attendre cinq heures ! » (CJ, 273). L'entrée du 2 février 1927 est alors consacrée au récit de la visite :

*Elle*³³⁶ y alla et trouva le bonheur en effet dans la douceur d'un accueil amical. Comme ils avaient trop à se dire, ils n'échangèrent d'abord que des phrases banales mais secrètement chargées de tendresse. Très lasse, elle se laissa un peu aller à montrer sa lassitude — les mots tombaient lentement dans le silence tiède. Il lui dit : « Il n'y a qu'à marcher dans son sens... il faut faire simplement la journée » ; il marchait très droit, un équilibre heureux dans le regard ; alors une grande paix descendit en elle. Il dit aussi (il était assis cette fois dans le fauteuil, devant son bureau, et elle sur le divan) : « Il faut avoir la profonde humilité de reconnaître que l'on ne peut vivre seul ; il est plus facile de vivre pour un autre que pour soi ; il n'y a qu'à faire de l'égoïsme à deux. » Le bonheur devient une présence. [...] Le soir, elle sourit passionnément à sa propre image : mon petit, disait-elle, il ne faut plus pleurer ; nous pouvons nous reposer sur lui... enfin. (CJ, 273-274)

Dans ce passage, on s'étonnera de l'omniprésence du thème de la parole, qu'elle soit formulée directement par l'entremise du discours direct ou qu'elle constitue le sujet du récit, tentant de rendre compte d'un échange manqué ou d'une parole défailante avec l'interlocuteur (« les mots tombaient lentement dans le silence tiède »). La structure du récit encadre donc une scène de dialogue entre deux personnages qui peinent à se comprendre par le langage parlé ; au-delà des lieux communs qui sont prononcés, la jeune fille veut croire en ce foisonnement d'une pensée inexprimée, d'une parole trop pleine qui allierait les sensations aux raisonnements. Faute de mots pour les exprimer, le langage corporel devient un mode de

³³⁶ Je souligne le changement énonciatif.

communication pour la jeune fille, comme un mode de présence possible entre les deux êtres. Le lecteur connaît ainsi leur position respective dans l'espace — lui dans le fauteuil, elle sur le divan —, construisant un espace sécurisant où la jeune fille puisse se réfugier jusqu'au soir, comme le souligne son monologue intérieur qui clôt la scène³³⁷. Loin de distancier, d'éloigner, de styliser, le récit semble répondre parfaitement à l'intention de la diariste, qui est d'inscrire une volonté de présence entre Jacques et Simone, ce que le texte lui-même semble réfléchir : « Le bonheur devient une présence. »

Beauvoir semble trouver dans le récit des scènes de la vie quotidienne, et plus particulièrement dans celui des visites à Jacques, une compensation imaginaire à ses déceptions et désillusions, en se construisant une vie *autre*, en élaborant une « mise en intrigue³³⁸ » de soi, porteuse d'une construction de cohérence. Nous avons cité en exergue de la première partie de notre thèse le moment fondateur du récit mythique élaboré par Beauvoir :

C'est de la rentrée 1925, soit il y a trois ans, que je date ma naissance. Et parce que, dans une apparence identique, au fond de moi je découvre l'éclosion d'une vie autre, d'un accomplissement succédant à ce qui fut apprentissage, je veux de ce premier cycle, celui du départ difficile, tracer un rapide résumé. (CJ, 509)

Beauvoir est bien à la recherche d'un ancrage identitaire par la mise en récit, de manière cohérente, des événements hétérogènes de son existence, aptitude que Paul Ricœur résume sous le nom d'« identité narrative ». Les *Cahiers* tracent en effet un cheminement initiatique qui n'est pas sans rappeler le comportement mythique dont Max Bilen a relevé les caractéristiques dans *Le Sujet de l'écriture* :

Accéder à un nouveau mode d'être, échapper aux déterminations de la condition humaine afin d'atteindre à la liberté absolue, mourir au mode d'être conditionné et naître à un autre non conditionné, être, à la fois, commencement et terme : dans le cas du comportement mythique comme dans celui du comportement poétique, on reconnaît la même nostalgie de l'affranchissement de ce qui nous détermine et nous impose des limites, *la tentative de renaissance par ses propres moyens, c'est-à-dire une autocréation par le discours*, la possibilité enfin de conjuguer solitude et communion comme si le Temps et l'Histoire n'existaient pas³³⁹.

Nous avons déjà évoqué le premier stade permettant au comportement mythique d'advenir, l'affranchissement moral et affectif³⁴⁰. Le stade suivant, l'autocréation par le discours, est particulièrement opératoire dans les *Cahiers*. Si « créer une œuvre revien[t] à se créer dans un mouvement de don de soi et d'accueil du monde³⁴¹ », l'expérience créatrice s'identifie à

³³⁷ Juste après la scène, on retrouve, sans transition, le style télégraphique propre à la relation de l'emploi du temps de Simone : « Vendredi matin radieux avec des amies à l'exposition Baumeister : beaux tableaux équilibrés. Faire simplement sa journée... ». Une phrase de Jacques s'intercale dans le discours, comme si la diariste se l'était appropriée.

³³⁸ Je reprends la terminologie de Paul Ricœur. Voir *Temps et Récit, I. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Seuil, « Points Essais », 1991.

³³⁹ Max Bilen, *Le Sujet de l'écriture*, Édition Gréco, coll. « Figures libres », 1989, p. 35. Je souligne.

³⁴⁰ Je renvoie à « 1.3. Lire : une activité subversive » (chapitre I de la Première partie).

³⁴¹ M. Bilen, *op. cit.*, p. 37.

l'intention de transformation radicale de soi. Certains signes sont symptomatiques de cette convergence entre l'œuvre et la vie. La distance qui sépare la diariste de son personnage « inventé », détrônant l'individu réel comme matière de son écriture, produit un dédoublement de personnalité dont Beauvoir explore toutes les nuances : « Parfois il me semble que c'est une autre qui vit ce roman, et que j'y assiste ; dédoublement étonné... Et puis d'autres fois, je sens bien que c'est moi qui vis tout cela » (CJ, 176). Sans le roman et les potentialités du dédoublement qu'il provoque, la vie paraît fade, décolorée et dénuée de sentiments : « Ma vie de rêve s'est abolie ; je ne marche plus dans un roman, tout a un aspect précis, brutal, rien ne parle plus... Aucune joie, aucune peine » (CJ, 290).

Je ne marche plus dans un roman : curieuse formule qui annule l'*empreinte* romanesque de sa vie. La métaphore ne fonctionne plus, remplacée par la tonalité abrupte et concrète des pas de Beauvoir dans l'existence.

Pour comprendre de quel roman parle Simone — est-ce sa vie elle-même, prise dans sa totalité, ou l'expérience cruelle qu'elle va vivre avec Jacques, absorbant et dépassant toutes les histoires similaires en une seule ? —, il faut revenir à l'origine de cette mise en fiction, qui coïncide avec le sentiment *romanesque* amoureux éprouvé pour Jacques.

2.2. L'existence transfigurée par le journal intime

L'omniprésence de Jacques dans les *Cahiers* tient à une double absence qui fonde le désir romanesque de Simone : l'absence physique, puisque Simone voit relativement peu son cousin, et bientôt l'absence spirituelle. Deirdre Bair dresse un portrait sombre du jeune homme *réel* : « Jacques était un garçon fantasque, sujet à des humeurs fluctuantes, à des absences fréquentes et inexpliquées et à de longues périodes de silence suivies d'une débauche de discussions décousues³⁴² ». Discontinuité, silence, incompréhensions, violence assourdie des échanges : la relation de Simone à Jacques, faite de moments d'exaltations et de dépressions, est certainement, dans le journal, l'objet le moins maîtrisable de la vie de Simone. Pourtant, Jacques y acquiert une place de premier ordre : « À dix-sept ans, elle l'enrôle dans son entreprise pour quatre ans, c'est-à-dire la durée de l'essentiel de son autoconstruction. Il en devient une pièce maîtresse, modifiant l'édifice en profondeur³⁴³ », écrit Sylvie Le Bon de Beauvoir. Les années 1926 à 1930 gardent la trace précise de cette *aimantation* qui constitue véritablement la ligne de force d'une imagination qui coïncide avec elle, sur toute la longueur : « Je croyais n'avoir plus de ferveur ; c'est que maintenant, je l'ai concentrée sur un seul être » (CJ, 104), écrit Simone avec force et lucidité. Jacques a tous les attributs d'un héros romanesque, ou d'un anti-héros : orphelin de père — comme Sartre —, héritier d'une famille riche, il s'oppose lui aussi au destin familial auquel on souhaite le rattacher en choisissant le dilettantisme. Lui a *déjà* « vécu », contrairement à Simone³⁴⁴.

³⁴² Deirdre Bair, *op.cit.*, p. 116.

³⁴³ S. Le Bon de Beauvoir, CJ, p. 27.

³⁴⁴ Sur l'expérience de Jacques et l'initiation de Simone aux divertissements « nocturnes », je renvoie à « 2.2.3. "[J]e veux être" : le primat de l'existence sur la vie intellectuelle » (chapitre I de la première partie).

À partir du 3 octobre 1926, elle ne passera quasiment aucun jour sans écrire sur lui. Avec une obstination têtue, elle ne cesse de remettre en question son amour pour Jacques et s'interroge sur la réciprocité de cet amour : « [...] chaque jour je reprends un nouvel aspect du problème et le retourne dans ma tête toute la journée » (*CJ*, 128). Les questions sans réponses vivent aux tourments de l'esprit et aux larmes, mais elles alimentent un amour qui s'entretient de lui-même, conditionné simultanément par une absence à la vie :

Pendant quatre ans, en dépit du cruel démenti des faits, en dépit de ses doutes et d'éclairs imputoyables de lucidité, elle édifie autour de ce charmant jeune bourgeois *une opiniâtre et unilatérale construction imaginaire*³⁴⁵.

Elle va vivre avec lui — *sans lui* serait plus exact — une véritable passion romanesque dont elle ne masque pas la part d'affabulation :

En réalité je ne désire pas Jacques. *Je désire le désirer* et je sais que sa seule présence m'apportera ce désir. Mais dans ce salon, il n'y a que moi, une jeune fille assise devant une table qui essaie en écrivant de créer au moins en elle une passion qui l'occupera. (*CJ*, 309)

Comme chez Paul Éluard, dont la formule « aimer l'amour » s'impose périodiquement au poète³⁴⁶, le désir ou l'amour a un pouvoir de fondement de l'être beauvoirien. La représentation de soi en une jeune fille à sa table d'écriture contribue à alimenter un désir plus puissant que son objet, comme s'il y avait, chez Simone, une irrésistible propension à désirer, qui transcendait toute visée. Comme le note Jean Starobinski dans son étude sur Rousseau, « [l]'élan désirant, qui foment le rêve romanesque, n'y trouve encore pas le repos : il exige la réalisation du rêve, il aspire à "changer la vie" ». Simone fait ainsi l'apprentissage des ressources infinies du sentiment, de l'espace fictif où se meuvent librement les élans du cœur, où *tout parle*. « [L]'aventure imaginaire est à la fois une satisfaction actuelle et un destin possible, un projet à remplir : la fiction, délicieuse déjà en sa seule qualité de fiction, se propose à la répétition, au redoublement dans un avenir qui la verrait "passer dans les faits" »³⁴⁷. C'est donc avec une virtualité saisissante que Simone se livre à une exploration systématique du champ des possibles : elle imagine, pour chaque acte, chaque parole, une quantité infinie de situations, se distanciant, de page en page, de la situation réelle. L'unité, la permanence du désir vient se substituer à la contingence, à la dispersion et au morcellement de son rapport à Jacques et au monde, comme le souligne Max Bilen : « Pendant ces instants d'absence est mise en veilleuse l'image qu'on se fait de soi et de son identité singulière, sont écartées les conventions et les contraintes, et s'instaure l'illusion d'une autonomie »³⁴⁸.

³⁴⁵ S. Le Bon de Beauvoir, *C.J.*, p. 29. Je souligne.

³⁴⁶ Le thème de « l'amour de l'amour » revient en effet avec insistance chez Paul Éluard. Il trouve son origine dans « La Dame de carreau » en 1926 sous cette forme : « Aimant l'amour ».

³⁴⁷ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971, p. 401.

³⁴⁸ Max Bilen, *op. cit.*, p. 30.

Ce décrochage de l'être vers le possible et la possibilité miraculeuse d'une telle métamorphose entraînent la création d'une figure de Jacques polymorphe. En lui, Simone voit la Beauté, la perfection absolue, et même, l'œuvre d'art. Une confusion vertigineuse opère entre l'objet de son amour et l'œuvre, entre la révélation et son révélateur, comme si l'amour qu'elle lui portait était une construction mnémonique, faite à partir de toutes les expériences concrètes qu'elle aurait vécues avec intensité, rassemblant dans un même geste épiphanique, sous la figure de Jacques, la lecture, la vie, le théâtre et le cinéma. Comme le note Sylvie Le Bon de Beauvoir, « Jacques est Foujita, Van Dongen, Cézanne, Jacques est *Tête d'or*, Nathanaël, Cocteau, Rivière et Fournier, Marcel Arland, Larbaud, Jacques est les cocktails qu'elle boit, il est le studio des Ursulines, les films de Pabst ou d'Abel Gance, il est le Salon d'Automne, tout ce monde foisonnant des années vingt³⁴⁹ ».

Cet amour rêvé, qui cristallise toutes les découvertes existentielles de Simone, se propose à la répétition et agit comme un accélérateur d'écriture, puisque l'amoureuse transie projette son existence dans un lieu virtuel où tout devient possible : elle se voit déjà la future Mme Laiguillon, élevant plusieurs enfants, personnage de romans sentimentaux comme elle en a tant lu. Pendant cette période d'édification du mythe, Beauvoir prend soin d'organiser les éléments de sa vie en des scènes purement romanesques, instituant un « elle » à la place d'un « je », substituant le récit au discours, comme ce « samedi 12 mars 1927 » lorsqu'elle raconte sa visite à Jacques qui est souffrant — une entrevue désagréable qui entraînera une rupture des liens avec son cousin pendant six semaines³⁵⁰ :

Mon histoire aujourd'hui ne m'apparaît pas peut-être si pitoyable, mais la voici telle que jeudi soir je me la racontais en pleurant :

Il y avait du printemps dans l'air : la jeune fille avait coiffé soigneusement ses cheveux coupés, ajusté sa robe bien nette dont elle aimait la sobriété ; elle rêvait d'apporter à l'ami malade une brassée de violettes et de jonquilles. La crainte du ridicule l'arrêta ; un bouquet de violettes accroché à son col serait son humble et peut-être invisible offrande. Énervement de ce bouquet qui ne veut pas se laisser attacher ; sac perdu et cherché rageusement ; avant-goût d'une désillusion probable. (CJ, 287)³⁵¹

On relèvera, dans cette scène inaugurale, le souci du détail dans le portrait physique de la jeune fille et la symbolique des fleurs liée au pressentiment d'un échec amoureux. Le récit prend rapidement une tonalité dysphorique. La présence importune d'une troisième personne³⁵² perturbe encore davantage le déroulement de la visite :

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁵⁰ Selon Sylvie Le Bon de Beauvoir, dans sa « Chronologie pour la Pléiade », l'entrevue daterait du 10 mars.

³⁵¹ La mémorialiste raconte cet épisode dans ses *Mémoires* : « J'étais encore plus émue que de coutume quand je m'acheminai cet après-midi-là vers le boulevard Montparnasse. J'achetai un bouquet de violettes que j'épinglai à l'encolure de ma robe ; j'eus du mal à les attacher et dans mon impatience, je perdais mon sac à main. Il ne contenait pas grand-chose, néanmoins j'arrivai chez Jacques très énervée. » (MJFR, 323)

³⁵² Il s'agit de Lucien Riaucourt, dans les *Mémoires*, alias Jean Debrix, fils d'un banquier lyonnais et meilleur ami de Jacques. Beauvoir poursuit dans ses *Mémoires* : « J'avais longtemps pensé à notre cœur à cœur dans la pénombre de sa chambre. Mais je ne le trouvai pas seul. Lucien Riaucourt était assis à côté de son lit. »

Elle arrive ; l'ami est là avec un ami. Et la voilà toute petite, écrasée entre ces deux hommes : pourquoi tant de choses entre eux à quoi elle n'a aucune part ? pourquoi l'autre a-t-il tant d'élégance et d'autorité, s'affirme-t-il ainsi contre elle, semble-t-il ? Qu'est-ce qu'elle fait là ? Ils prennent rendez-vous pour s'amuser ensemble, s'indiquent des livres ; elle se sent importune et diminuée, toute petite fille, elle n'a pas d'argent, ne sort pas le soir, elle a surtout au fond du cœur une trop inquiète tendresse : ce garçon si élégant, riche, intelligent, et qui est un homme, combien son ami doit l'estimer plus que cette cousine ennuyeuse par trop de sérieux, impatientante par trop de sollicitude, quoi qu'elle fasse pour n'être point importune, dont il ne remarque même pas les pauvres fleurs ? C'est cela qui fait si lourde la demi-obscurité de cette chambre de malade : de mauvaise humeur, fatigué, il faudrait du moins savoir lui répondre ; oh !...

La conversation tombe comme souvent ; il accueille avec joie son adieu. (CJ, 287-288)

La violence ressentie par la jeune fille, rendue inexistante par la situation de parole déjà instituée par Jacques et son riche ami, est véhiculée par un questionnement intérieur qui apporte une dimension existentielle à la scène : la jeune fille se sent *de trop* dans cette scène à trois personnages. Le thème de l'opposition entre le moi et l'autre est déjà en place. La jeune fille n'a plus qu'à fuir dans les bras de Zaza, « où elle dit ses tristesses à l'enfant si calme et droite dans la robe bleue qui la fait jolie », Zaza « la plus aimée », dont le portrait est antinomique à celui de Jacques, l'« égoïste » : « Vous, mon amie, à toute heure je pourrai tout vous dire et vous serez toujours prête à m'entendre ; vous mon amie, vous êtes dévouement et tendresse » (CJ, 288)³⁵³.

Ce récit douloureux d'une visite à Jacques fait tomber l'être chéri de son piédestal. Le « je » réapparaît brutalement dans le récit : « Où cette hauteur morale que je lui attribuais ? où cette infinie sentimentalité du Grand Meaulnes ? Jacques plein de prestige qui m'intimida si fort, où es-tu ? Je ne vois qu'un malade irritable et égoïste » (CJ, 288). Alors que la désillusion opère, que le discours intime reprend le dessus, l'événement narré s'étiole, se réduit jusqu'au moment où il ne peut plus du tout fournir des éléments de structure au récit : la tentative fictionnelle avorte et la réalité reprend ses droits pour laisser libre cours aux tourments du cœur et à la condamnation de Jacques.

À mesure que l'apprentie écrivain perçoit les failles de cet édifice fantasmatique, le décrochage avec la réalité se fait de plus en plus accusé : « J'ai souvent éprouvé déjà cela : tel après-midi si doux, tel entretien si ému, je les attribue à une autre, comme le visage même de Jacques, ils sortent d'une fiction. Je ne puis m'y baigner ; ils ne sont pas *mes* souvenirs » (CJ, 313). L'interstice entre le rêve et la vie se creuse, créant une zone d'étrangeté, de non-droit, dans laquelle Simone ne se reconnaît plus. Une crise profonde l'affecte alors, et l'écriture ne lui sert plus qu'à exorciser le mal qui la ronge, jusqu'à l'annonce brutale, à la fin du mois de septembre 1929, que Jacques fait un mariage d'argent et ne songe plus à elle³⁵⁴.

³⁵³ Dans son récit autobiographique, qui reprend presque mot pour mot les notes du journal intime, Beauvoir ne mentionne pas cet épisode de consolation auprès de Zaza, qui renforce assurément la dramatisation littéraire de l'événement au sein du journal : la structure romanesque à quatre termes chère à Beauvoir est déjà en place — Jacques, Lucien, Simone, Zaza — avec ses jeux d'attraction et de répulsion entre les êtres. L'intrigue mélodramatique pourrait ainsi se résumer : Simone, blessée par Jacques et humiliée par la présence de Lucien, se réfugie dans les bras de Zaza...

³⁵⁴ Selon Sylvie le Bon de Beauvoir, Olga Walewska apprend à Beauvoir le 30 septembre 1929 qu'il épouse Thérèse Debrix, sœur de son ami Jean Debrix. Le 16, elle avait déjà décidé de ne pas l'épouser.

Si Jacques disparaît progressivement de la vie de Simone, il demeurera longtemps une figure spectrale, une présence absente, même après la rencontre avec Sartre en 1929. Alors que l'homme s'est métamorphosé en mythe, que Simone, désormais prisonnière de son imagination, reconnaît l'avoir inventé de toutes pièces, elle s'avoue l'impasse dans laquelle elle se trouve et interroge un avenir impossible : « Mais je ne sais même plus si tu existes. Comment changer ce mythe en homme, comment espérer un miracle ? plus j'approche, plus je m'éloigne » (*CJ*, 608). On prend alors toute la mesure de la formule chère à Simone : « Jacques, c'est moi », refermant la boucle fictionnelle sur l'unification du créateur et de sa créature.

La construction mythique de l'idylle aura duré le temps de l'autoconstruction de Beauvoir et lui aura permis d'expérimenter ses propres pouvoirs d'invention grâce au maniement existentiel de la virtualité. Les *Mémoires* occulteront la partie sombre de cette idylle. L'écrivaine passera sous silence la vigueur de ses sentiments, les aléas d'une passion entretenue si longtemps, et aura tendance à résumer, par des formules lapidaires, toute l'entreprise de construction imaginaire, mettant sur le compte de la naïveté et de la puérilité ses fourvoiements de jeunesse et l'héroïsation de son premier amour : « Je m'étais bien trompée en le prenant pour une espèce de Grand Meaulnes » (*MJFR*, 232), écrira-t-elle.

À travers la création imaginaire d'un amour, qui fortifie du même coup son désir d'écrire, Beauvoir rend sensible ce nouvel être qu'elle invente en écrivant, c'est-à-dire *elle-même*. Pour illustrer le mouvement d'oscillation entre le même et l'autre qui habite les *Cahiers de jeunesse*, nous reprendrons en la transposant à Beauvoir une formule de Renaud Matignon, du *Mercure de France*, lorsqu'il décrit le processus à l'œuvre dans *Les Mots* de Sartre en octobre 1964 : « parlant d'[elle] dans le mouvement même de ses rapports avec un[e] autre, dans le balancement qui [la] fait à la fois [celle] qui parle et [celle] dont [elle] parle, [elle] devient cette réalité imaginaire, insaisissable, vivante et essentielle qui n'est ni *je* ni [elle], ni sujet ni objet, mais tantôt l'un et tantôt l'autre, c'est-à-dire l'affrontement — et le décalage — qui se créent de l'un à l'autre —, [elle] devient vraie³⁵⁵ ». Par ce mouvement contradictoire, Beauvoir acquiert la nécessité et la vérité d'un personnage imaginaire : c'est bien cette « transfiguration » que visait son ambition³⁵⁶.

³⁵⁵ « Jeunesse de Sartre », *Mercure de France*, CCCLII, n° 1212, octobre 1964, p. 317-318. Cité par J.-F. Louette, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op. cit., p. 1277.

³⁵⁶ Dans *La Force de l'âge*, elle écrit : « [...] je deviendrais moi-même un personnage imaginaire : j'en aurais la nécessité, la beauté, la chatoyante transparence ; c'est cette transfiguration que visait mon ambition. [...] Je rêvais à me dédoubler, à devenir une ombre qui transpercerait les cœurs et qui les hanterait. Il était inutile que ce fantôme eût des attaches avec une personne en chair et en os : l'anonymat m'eût parfaitement convenu » (*FA*, 417).

3. Naissance de l' « idée » de roman

À mesure que le discours du « je » plonge dans le substrat romanesque pour se créer une vie foisonnante et, ainsi, surmonter la décoloration de l'existence³⁵⁷, Beauvoir aspire à un vrai roman, celui de sa propre existence. Progressivement naît l'idée, encore tâtonnante et incertaine, d'un roman qui viserait à communiquer son expérience, à la prendre comme point de départ d'une fiction.

L'idée n'est pas neuve. Les *Cahiers* prolongent, encouragent et font mûrir un geste ancien, à l'époque où Simone faisait ses premières expériences d'écriture, en 1914, lorsqu'elle s'amusait à agencer un objet avec des mots, comme elle en construisait autrefois avec des cubes. En 1927, il ne s'agit plus de la même écriture que Beauvoir pratiquait lorsqu'elle était enfant, encore prise dans le giron familial et bénéficiant des encouragements de ses proches³⁵⁸. La littérature ne constituait pas pour elle un miroir ou un reflet de la réalité : elle n'était pas encore un moyen de transcrire ses expériences ou ses rêves et de délivrer un vécu autobiographique.

3.1. Le projet de l'enfance : les premiers récits d'aventure

Simone a sept ou huit ans lorsqu'elle écrit *Les Malheurs de Marguerite*³⁵⁹, récit d'aventures qui allie l'action au pathos : « Ma première œuvre s'intitula *Les Malheurs de Marguerite*. Une héroïque Alsacienne, orpheline par surcroît, traversait le Rhin avec une nichée de frères et sœurs pour gagner la France » (*MJFR*, 72-73). Comme le note Deirdre Bair, à qui Beauvoir remit les manuscrits de ses premiers récits, la jeune fille « était partie d'une histoire purement imaginaire, mais, dès les prémisses de la création, le besoin de véracité était puissamment à l'œuvre³⁶⁰ ». En racontant l'histoire d'une petite Alsacienne qui veut protéger sa nichée de sœurs de l'armée allemande pendant la Grande Guerre, Beauvoir entre de plain-pied dans la réalité. Mais c'est ce même souci de véracité qui fait avorter le projet³⁶¹ : « J'appris avec regret que le fleuve ne coulait pas où il aurait fallu et mon roman avorta » (*MJFR*, 73). Cette déconvenue, qui paraît anecdotique, montre que l'écriture réaliste était le seul moyen d'atteindre l'articulation du roman et du monde. Le drame était découpé

³⁵⁷ La mémorialiste avoue clairement l'illusion dans laquelle elle baignait, comme si elle était la victime d'une anamorphose existentielle : « La principale raison de mon acharnement, c'est que, en dehors de cet amour, ma vie me semblait désespérément vide et vaine. *Jacques n'était que lui ; mais à distance, il devenait tout : tout ce que je ne possédais pas*. Je lui devais des joies, des peines dont la violence seule me sauvait de l'aride ennui où j'étais enlisée » (*MJFR*, 305 ; je souligne).

³⁵⁸ Une tante de Simone, « tante Marie-Thérèse », recopiait les textes de Simone et lui fit un petit cahier qu'on appela « le livre de Simone » sur lequel la petite fille pouvait raconter ses histoires.

³⁵⁹ *Les Malheurs de Marguerite* sont datés des 15 décembre-15 janvier 1915. C'est Robert Gallimard qui, en février 1986, tomba sur les premiers écrits de Beauvoir, au milieu des papiers de Sartre. Beauvoir autorisa Deirdre Bair à les lire et à les citer. Cf. Deirdre Bair, *op.cit.*, note 3, p. 731.

³⁶⁰ D. Bair, *ibid.*, p. 74

³⁶¹ D. Bair commente : « Son premier essai [...] fut abandonné parce qu'il fallait que les enfants traversent le Rhin pour passer en France et que Simone s'aperçut, en étudiant son atlas (une de ses distractions favorites), que le fleuve ne coulait pas à l'endroit où elle avait situé la scène » (*Ibid.*, p. 74).

en dix-huit chapitres qui portent chacun un titre — citons, entre autres, « La mort du père », « Disparues », « Retrouvées », « Bonheur parfait » — et dont le tournant, au neuvième chapitre, était marqué par l'éclatement de la guerre. Or, il péchait par un manque d'unité, de cohérence puisque la forme, en grande partie romanesque, devenait un dialogue de théâtre au chapitre quinze, un changement que Deirdre Bair expliqua par la lassitude ressentie par Beauvoir face à ses personnages.

L'imitation des modèles et le goût du pastiche la poussent à écrire quelques mois plus tard, en octobre 1916, *La Famille Cornichon*, récit inspiré de *La Famille Fenouillard*, qui obtint un grand succès familial. Dans ce deuxième récit d'aventures, « Simone mettait à présent en scène un père, une mère et leurs deux filles dans une version idéalisée de sa propre famille, qui reprenait, hélas, les problèmes financiers de celle-ci³⁶² ». À nouveau les catastrophes s'abattaient sur cette famille qui subit une série d'épreuves : le papa perd son travail, la famille perd la maison, la guerre éclate, le bateau sur lequel ils échouent est « cassé ». Le livre se termine sur la reprise en main de leur destin et le projet d'un voyage en Amérique qui annonce des jours heureux.

Les récits de jeunesse de Simone étaient encore emprunts du désir d'imitation, de réécriture des récits d'aventures qui peuplaient son imaginaire d'enfant : on sait à quel point Simone appréciait les histoires de Jules Verne, de Daniel Defoe ou de Rudyard Kipling. *Les Malheurs de Marguerite* contenaient « assez d'action, d'aventures et de pathos pour satisfaire le jeune lecteur le plus exigeant³⁶³ ». Les premières histoires naquirent d'influences hétérogènes, comme le rappelle Deirdre Bair :

C'est avec ce mélange de brochures religieuses hautement spirituelles, de récits d'aventures, de romans à l'eau de rose peu faits pour les enfants et de littérature douteuse que Simone fit son éducation. En vertu de quoi, lorsqu'elle se met à écrire des histoires, celles-ci mettaient toutes en scène une héroïne qui affrontait courageusement l'adversité. L'intrigue consistait inmanquablement en quelque noble entreprise et se terminait par un dénouement aussi glorieux que l'héroïne était chaste et sage. Mais avant, l'héroïne en question avait en général sauvé son pays, ou en tout cas l'honneur et la fortune de la famille³⁶⁴.

Les deux tentatives de 1915-1916 furent accompagnées de deux ou trois autres ouvrages³⁶⁵ qui eurent un moindre succès familial. À cette époque, Simone n'avait pas encore défini précisément si elle préférait écrire ou vendre des livres. Ses écrits de jeunesse produisaient donc des récits que l'on pourrait qualifier de « réalistes », mais Simone ne s'y mettait pas tout de suite en scène. Le récit beauvoirien est « réaliste » dans son projet en ce que ses modalités d'apparition sont conditionnées par le partage d'une réalité commune entre l'apprentie écrivain et son lectorat potentiel. Le réalisme ne désigne pas encore l'autobiographique ou le pseudo-autobiographique. Il faudra attendre *Quand prime le spirituel*, recueil de cinq nouvelles écrites entre 1936 et 1938, pour que l'écriture se fasse le support d'une première appropriation éthique et existentielle des années vingt, découvrant des éléments ou des éclats

³⁶² D. Bair, *op. cit.*, p. 74.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁶⁵ Citons l'*Histoire de Jeannot Lapin* en 1917-1918.

clairement autobiographiques. Pendant les années d'apprentissage, la seule manière de parler de soi restait, pour la jeune Beauvoir, le journal intime.

3.2. Du journal intime au « roman de la vie intérieure »

Outre ces récits de jeunesse, la première vraie rencontre de Beauvoir avec l'écriture fut celle du journal intime. La jeune fille commence à tenir un carnet en 1916, alors qu'elle n'a que huit ans. Quelques années plus tard, le journal est pour elle une manière parmi d'autres de rester au plus près de la vie et de l'exprimer :

J'aimais, à quinze ans, les correspondances, les journaux intimes — par exemple le journal d'Eugénie de Guérin — qui s'efforcent de retenir le temps. J'avais compris ainsi que les romans, les nouvelles, les contes ne sont pas des objets étrangers à la vie mais qu'ils l'expriment à leur manière. (MJFR, 197)

Elle prend rapidement au sérieux cette pratique quotidienne : « [...] à présent, je m'intéressais à mes états d'âme beaucoup plus qu'au monde extérieur. Je me mis à tenir un journal intime [...]. J'y recopiais des passages de mes livres favoris, je m'interrogeais, je m'analysais, et je me félicitais de ma transformation » (MJFR, 260). Cette obsession de l'analyse psychologique accapara Beauvoir, malgré quelques interruptions, tout au long de sa vie.

Or, la pratique du journal et la volonté d'écrire un « roman de la vie intérieure », qui apparaît à la même époque, semblent naître du même désir : celui de communiquer son expérience. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de la relecture de soi, dans le cadre du journal, que Simone prend conscience de ses facultés pour écrire cette nouvelle forme de roman, qu'elle mentionne pour la première fois le 13 mai 1927 :

(Relisant les premières pages de ce cahier, je m'émerveille de tant de lucidité, de précision dans l'analyse et de don pour décrire les états que je traversais. J'en suis émue comme devant les pages qu'un autre aurait écrites. Je pourrais donc moi aussi faire quelque chose ? il faut que je travaille à un travail auquel je crois [...]. Un roman de la vie intérieure ou quelque chose de semblable.) (CJ, 343-344)

En somme, la plasticité de l'écriture intime, à la fois propice à l'analyse, à la description de l'intériorité, et susceptible de *toucher* le lecteur, traverse les frontières entre les genres et semble s'accorder parfaitement aux exigences esthétiques d'un roman — de la vie intérieure. Simone est sensible aux attraits de l'écriture quotidienne, au point de désirer, dans le journal lui-même, en entreprendre un — curieuse mise en abyme qui semble témoigner de l'aveuglement de Simone pour l'écriture qu'elle pratique presque quotidiennement, comme si le roman de soi s'était bel et bien *substitué*, dans son imaginaire, au journal intime :

Combien séduisante la forme du journal intime. J'ai pensé souvent qu'il serait bien intéressant d'en entreprendre un pour donner une plus réelle existence à mes journées, ne pas perdre les précieuses rencontres des idées ou des sensations, mais en tout je me laisse trop guider par mon seul plaisir. (CJ, 598)

Cette fluctuation entre des choix littéraires différents — journal ou roman ? — trahit malgré tout un désir profond de *fictionnalisation* de sa vie, puisque même la transcription du vécu dans la pratique du journal est empreinte de travestissements romanesques. Il n'y a donc pas de rupture claire entre le geste de la diariste et celui de l'apprentie romancière, mais plutôt une continuité : l'un semble précéder l'autre, comme une étape formatrice indispensable. En effet, l'écriture du journal impose à Beauvoir une certaine discipline de pensée, une forme d'entraînement physique et intellectuel qui ne pourra que lui servir ultérieurement. Pourquoi fixer sa vie sur le papier, se demande-t-elle le 7 août 1926, si ce n'est pour préparer l'œuvre à venir ?

Pourquoi alors ? pour me donner chaque jour la certitude que je vis ; pour m'affirmer plus fortement l'existence de cet être en moi que je connais seule. C'est aussi une certaine discipline de pensée, *les jours où j'aurai le courage de penser*. (CJ, 51 ; je souligne)

Beauvoir identifie les trois moments fondateurs du lien entre identité et écriture : sentir intensément la vie, affirmer sa propre existence, conditions de l'avènement de la pensée. Le journal intime est d'abord une tentative pour survivre à sa vie, pour échapper à la mort³⁶⁶. En ce sens, son journal retrouve les fonctions habituellement assignées aux diaristes :

[...] d'une part, préserver quelque chose de la vie qui coule, arrêter le flux — l'ancre diariste se voudrait encre du temps. Ancrer le sujet, d'autre part : lui permettre de résister à l'effritement et à la dispersion, à la dissolution et à l'absence de soi³⁶⁷.

Mais Beauvoir va plus loin : la pratique du journal intime ne doit pas rester stérile. Le dévoilement de soi ne doit pas déboucher sur une écriture narcissique et complaisante, sclérosant le moi en dehors de toute pensée. La menace est à cet égard permanente :

Je tiens de plus en plus à ce cahier qui m'aide à voir clair en moi — à raisonner un peu mes chagrins et y croire moins en les écrivant — à ne pas mourir tout à fait. Seulement, je devrais y mettre de la pensée sérieuse, et non m'y épancher à grand renfort de points de suspension ; du moins j'y suis parfaitement sincère. (CJ, 191-192)

Un conflit apparaît entre la « pensée sérieuse » et l'expansion du moi dans l'écriture, créant chez la jeune femme un malaise que Sartre et ses amis de l'École Normale supérieure ne feront qu'exacerber. On connaît l'état d'esprit du jeune normalien, qui, d'après Beauvoir, témoignait d'un profond mépris pour l'écriture « personnelle » ou, plus généralement, pour tout ce qui exprime le Moi :

Les « petits camarades » éprouvaient le plus grand dégoût pour ce qu'on appelle la « vie intérieure » ; dans ces jardins où les âmes de qualité cultivent de délicats secrets ils voyaient, eux, de puants marécages ; c'est là que s'opèrent en douce tous les trafics de la mauvaise foi, c'est là

³⁶⁶ Beauvoir l'écrit à plusieurs reprises, par exemple : « Encore une fois, j'écris (à Jacques et sur ce cahier) et l'écriture me sauve » (CJ, 626).

³⁶⁷ J.-F. Louette, « Introduction », *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op.cit., p. XXV.

que se dégustent les délices croupies du narcissisme. Pour dissiper ces ombres et ces miasmes, ils avaient coutume d'exposer au grand jour leurs vies, leurs pensées, leurs sentiments. (FA, 31)

En 1927, Beauvoir commence à dissocier clairement deux types d'écriture, d'un côté le récit d'expériences individuelles, du côté de l'impur ou du hasardeux, de l'autre, l'œuvre intellectuelle, jugée « sérieuse » :

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. Il n'y aura pas dilettantisme, ni dédoublement. (CJ, 342-343)

Les critiques vis-à-vis de l'écriture ordinaire, personnelle, s'accroîtront avec le temps ; ses romans garderont trace de cette méfiance vis-à-vis du journal intime.

Or, dans le renouvellement des formes romanesques du xx^e siècle, le faux journal intime occupe une place importante que ni Sartre ni Beauvoir n'ont pu manquer d'observer³⁶⁸. Sartre cède à la tentation du journal dans *La Nausée*, pour des raisons techniques qui lui permettent de rejoindre la métaphysique du romancier³⁶⁹, bien que Roquentin multiplie les déclarations liminaires de précaution : « Je suis guéri, je renonce à écrire mes impressions au jour le jour, comme les petites filles, dans un beau cahier neuf³⁷⁰ ». L'auteur avait certainement lu le « Journal de Chantal »³⁷¹, nouvelle écrite par Beauvoir entre 1935 et 1937 et qui débute en ces termes :

2 octobre.

En sortant du lycée tout à l'heure, j'ai acheté ce carnet couleur prune [...]. C'est presque un sacrilège que d'altérer la blancheur vierge de ces pages, et je trace mes lettres avec l'application d'un enfant qui fait sur un cahier neuf sa première page d'écriture. (QPS, 91)

La mauvaise foi attachée au journal de Chantal remettra en cause cette pratique propice aux mensonges et aux bassesses. Le « Journal de Chantal » et celui de Roquentin illustrent à leur manière ce que leurs auteurs reprochent paradoxalement à la forme qu'ils ont choisie. Beauvoir

³⁶⁸ Dès les années vingt, l'insertion de la forme du journal intime dans la littérature de fiction apparaît comme une « mode littéraire ». On pense au Journal du Pasteur dans *La Symphonie pastorale* (1919), puis au « journal d'Édouard » dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925), aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke, traduits en français en 1926, que Sartre et Beauvoir ont lus, et, dans les années trente, au *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, ou encore aux « extraits d'un carnet noir » dans *La Conspiration* de Paul Nizan en 1938. Sur « le roman-journal », voir Jacques Deguy, *La Nausée de Sartre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 32-33.

³⁶⁹ Les formes de la narration choisies, celles du journal intime, qui additionnent des notes confuses, hétérogènes, lacunaires, enregistrant la recherche tâtonnante de Roquentin, apparaissent comme « un artifice délibéré pour simuler l'expérience en acte » et permettent ainsi de mettre en scène la contingence dans l'existence. (Cf. Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 54-55).

³⁷⁰ J.-P. Sartre, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, éd. établie par Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève Idt et de George H. Bauer, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 7.

³⁷¹ Beauvoir fut elle aussi la lectrice privilégiée de « Melancholia » et du journal de Roquentin.

semble aller plus loin dans la satire : elle montre l'aspect pernicieux d'une telle pratique en proposant un personnage de mauvaise foi qui se regarde complaisamment dans son journal comme dans un miroir, accentuant l'effet narcissique du journal, le piège du mensonge à soi. « J'ai l'impression délicate, déclare par exemple son héroïne, de vibrer aux moindres souffles de la vie, et de changer tout ce que je touche en un miel savoureux dont se fortifie et s'embaume ma vie intérieure » (*QPS*, 104). De même, les *Mémoires* décrédibiliseront le journal de Simone comme un édifice fragile, un miroir déformant du passé de l'auteure. À propos de sa « transformation », Beauvoir s'expliquera :

En quoi consistait-elle au juste ? Mon journal l'explique mal ; j'y passais quantité de choses sous silence, et je manquais de recul. Cependant, en le relisant, quelques faits m'ont sauté aux yeux.

« Je suis seule. On est toujours seul. Je serai toujours seule. » Je retrouve ce leitmotiv d'un bout à l'autre de mon cahier. Jamais je n'avais pensé cela. (*MJFR*, 260)

Beauvoir est face à un choix décisif pour orienter son écriture. Deux tendances se dessinent, qui lui paraissent inconciliables et entre lesquels elle hésite comme s'il fallait choisir entre deux options :

Deux tendances en moi : a) décrire et créer, sans cesse je recrée la vie, je ferme les yeux et déroule une réalité splendide et émouvante d'après ce que l'expérience m'a fait connaître. Je me crée, je crée mon histoire, je vis et fais vivre aux autres des romans compliqués et ardents [...] cette espèce d'objectivation du monde intérieur qu'aucun procédé peut-être ne permettra jamais d'atteindre [...] b) Analyser, comprendre, descendre plus profondément en moi. Là, il faut réaliser ; c'est faisable, il s'agit non de créer la vie, mais de penser la vie déjà créée, c'est par là je pense qu'il faut commencer. (*CJ*, 365)

C'est sur ce choix que portera la nature de son projet d'écriture, qui, à mesure que les questionnements esthétiques noirciront les pages de son carnet, se fera de plus en plus précis. Derrière l'alternative, Beauvoir semble déjà témoigner d'une nette préférence pour l'« objectivation du monde intérieur » qui, selon elle, est la manifestation suprême de la capacité créatrice du sujet. Elle évoque avec enthousiasme l'écriture idéale : « Il faudrait avoir le courage d'écrire non pour exposer des idées mais pour les découvrir, non pour les habiller artistiquement mais pour les animer » (*CJ*, 365). Pourtant, ne doit-elle pas, d'abord, s'engager dans une réflexion profonde sur la vie, faire reposer sa création sur une idée, une pensée solide, pour ne pas tomber dans le piège d'une littérature trop « personnelle » ? En somme, le conflit entre deux modes d'appréhension du réel recouvre un duel plus redoutable encore, et qui s'engage entre deux champs antagonistes dans l'imaginaire social, deux forces omniprésentes dans la formation intellectuelle de Beauvoir : la littérature et la philosophie.

3.3. Un projet indifférencié : philosophie ou littérature ?

3.3.1. Les charmes de la philosophie « idéaliste »

Contrairement à la littérature, la philosophie, pour Beauvoir, est une découverte récente. Il existe en effet une brèche, une faille dans son parcours universitaire : elle est arrivée tardivement à la philosophie, contrairement à Sartre qui baignait dans cette discipline depuis

déjà quelques années³⁷². Simone la découvre grâce aux cours de l'Abbé Trécourt qui lui enseigne la psychologie, la logique, la morale et la métaphysique, mais ce n'est qu'en 1926 qu'elle reçoit la permission d'étudier la philosophie. Son attirance pour la discipline est totale :

Ce qui m'attira surtout dans la philosophie, c'est que je pensais qu'elle allait droit à l'essentiel. Je n'avais jamais eu le goût du détail ; je percevais le sens global des choses plutôt que leurs singularités, et j'aimais mieux comprendre que voir ; j'avais toujours souhaité connaître *tout* ; la philosophie me permettrait d'assouvir ce désir, car c'est la totalité du réel qu'elle visait ; elle s'installait tout de suite en son cœur et me découvrait, au lieu d'un décevant tourbillon de faits ou de lois empiriques, un ordre, une raison, une nécessité. (*MJFR*, 220)

Beauvoir découvre une science absolue, reposant sur une forme de spiritualisme qui accorde à la conscience une valeur éminente, supérieure aux simples faits physiques. La philosophie, en tenant le réel à distance, est douée d'un pouvoir transcendant sur le monde, et vise l'universel plutôt que la singularité. En ce sens, on peut dire que Beauvoir accède au modèle dominant de la grande tradition philosophique française, qui repose sur des philosophies du sujet, de la connaissance ou de la conscience³⁷³ : « La "primauté du spirituel" s'impose objectivement à la génération sartrienne, comme un axiome impensé qui oriente sa façon de penser [...] »³⁷⁴, note Anna Boschetti. Beauvoir n'échappe pas à ce modèle, incarné, entre autres figures éminentes, par Léon Brunschwig et Bergson.

La séduction pour cette discipline fait apparaître, par contraste, la littérature comme une « parente pauvre » de la philosophie. Dans son entourage familial, pourtant, la philosophie était tenue en suspicion. Simone avait décidé qu'elle serait professeur de philosophie, au grand désespoir de ses parents. Alors qu'elle éprouvait des difficultés à trouver sa voie, Mlle Mercier³⁷⁵, qui dirigeait l'Institut Sainte-Marie et que Simone appréciait pour sa grande probité intellectuelle, l'engagea à faire de la philosophie. Disciple de Maurice Blondel, elle n'était rien moins que l'une des six premières agrégées de philosophie de France. Le projet de Beauvoir avait été retardé par les ambitions de sa mère, qui ne souhaitait pas l'envoyer à la Sorbonne pour qu'elle y étudie la philosophie : Simone avait donc consenti, pour un temps, à étudier les mathématiques à l'Institut catholique et les lettres à Sainte-Marie de Neuilly, une institution pour filles, fondée et dirigée par Mme Daniélou qui militait pour l'éducation des jeunes filles catholiques. Il s'agissait, pour ces deux instituts, de préparer les étudiants catholiques aux examens de la Sorbonne tout en les tenant à l'écart des étudiants et des

³⁷² Toril Moi insiste sur cette différence, mettant en valeur le succès étonnant de Beauvoir à l'agrégation : « En un sens, cette réussite est plus impressionnante encore que celle de Sartre, puisqu'en 1929 Sartre s'adonne déjà à la philosophie depuis sept ans (il a passé le bac en 1922 et depuis cette date ne s'est jamais écarté de sa vocation philosophique). À l'inverse, du fait de son début tardif, Beauvoir a perdu un an d'études de philosophie » (Toril Moi, *op.cit.*, p. 79).

³⁷³ Beauvoir se prend ainsi de passion pour l'« idéalisme critique » de Kant, qui « [la] confirmait dans [son] refus de Dieu » (*MJFR*, 287).

³⁷⁴ Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 83. On reconnaîtra le titre d'une œuvre de Maritain, repris ironiquement par Beauvoir dans son recueil de nouvelles des années trente.

³⁷⁵ Mlle Mercier est Mlle Lambert dans les *Mémoires*.

professeurs de la Sorbonne³⁷⁶. Ces voies de détournement ne dissuadèrent pourtant pas l'aspiration initiale de Beauvoir pour la philosophie. Loin d'être découragée par son « retard » philosophique, elle se lance dans l'aventure, poussée par Melle Mercier, avec la ferme volonté de figurer parmi l'exception française : « Les femmes qui avaient alors une agrégation ou un doctorat de philosophie se comptaient sur les doigts de la main : je souhaitais être une de ces pionnières » (*MJFR*, 222).

En trois ans, Beauvoir réussit brillamment plusieurs certificats. En mars 1927, elle est reçue au certificat d'études supérieures d'histoire générale de la philosophie, avec mention Très Bien et le 30 juin, elle obtient celui de philosophie générale et de logique, deuxième après Simone Weil et précédant Maurice Merleau-Ponty. Elle obtient aussi un certificat d'études supérieures en grec. En 1927-1928, elle souhaite terminer ses deux licences, l'une en lettres classiques, l'autre en philosophie, mais elle doit renoncer à l'obtention d'un certificat de philologie pour sa licence de lettres. Elle décide alors de commencer tout de suite un diplôme d'études supérieures, ce qui lui permettra de gagner un an et de se présenter à l'agrégation dès l'année suivante. C'est à cette époque qu'elle fait la rencontre de l'une des figures dominantes de l'Université, Léon Brunschvicg, professeur à la Sorbonne, avec qui elle prépare son diplôme d'études supérieures : il lui conseille de traiter *Le concept chez Leibniz*. Elle lit alors les philosophes antiques, Platon en tête, ainsi que Schopenhauer, Leibniz, Hamelin et Nietzsche. La mémorialiste expose ses préférences philosophiques d'alors :

Un tas de problèmes me passionnaient : la valeur de la science, la vie, la matière, le temps, l'art. Je n'avais pas de doctrine arrêtée ; du moins savais-je que je rejetais Aristote, saint Thomas, Maritain et aussi tous les empirismes et le matérialisme. En gros je me ralliai à l'idéalisme critique, tel que nous l'exposait Brunschvicg, bien que, sur bien des points, il me laissait sur ma faim. (*MJFR*, 324)

L'influence de la philosophie sur Beauvoir tend à être sous-estimée dans les *Mémoires* au profit de son goût pour la littérature. On relèvera par exemple certaines formules dépréciatives : « [...] les voix impersonnelles des philosophes ne m'apportaient pas le même réconfort que celles de mes auteurs de chevet » (*MJFR*, 287), ou encore, « [l]a philosophie ne m'avait ni ouvert le ciel, ni ancrée à la terre » (*MJFR*, 324), propos contradictoire, nous le verrons, avec un passage de l'article d'abord publié dans *Les Temps modernes* en 1946, intitulé « La littérature et la métaphysique », qui couronne en quelque sorte la fondation philosophique de Beauvoir.

En réalité, le rapport de Beauvoir à la philosophie, tel qu'il apparaît dans le mouvement même des *Cahiers*, est fait d'attirance profonde et de rejets ponctuels. Les raisons qui l'ont poussée à choisir cette discipline — la rigueur de sa pensée, ses constructions abstraites, sa logique interne — se transforment fréquemment en des dénégations. En août 1926, on constate un recul très net de son attrait intellectuel pour la discipline. Le 7 août, elle s'exclame : « La philosophie m'est tellement indifférente ! Mon cerveau ne peut plus s'émouvoir ; j'entends des voix autrement impérieuses » (*CJ*, 51). Ce « grand dégoût »,

³⁷⁶ Pour une analyse détaillée de sa formation intellectuelle et des différentes voies qu'elle emprunte, voir Toril Moi, *op.cit.*, p. 73 et suivantes.

Beauvoir se demande s'il est une « lassitude naturelle » ou bien le signe de sa médiocrité intellectuelle. Le 12 août, même leitmotiv : « Philosophie ? ... enfin, je trouverai peut-être des raisons nouvelles de l'aimer. C'est si loin de moi ces discussions qui reposent dans le vide » (CJ, 56). Ce type de commentaire revient fréquemment sous la plume de la diariste, qui pose constamment dans la balance philosophie et littérature, comme si l'une de ces voies devait forcément l'emporter sur l'autre. Pourtant, on trouve des passages particulièrement éclairants sur sa conception de la philosophie, louant ses vertus et ses mérites, comme ce 26 mars 1929, alors que Simone vient de lire des articles littéraires publiés dans la revue *Commerce* :

[...] je retrouve avec plaisir quelques-unes des idées que j'essayais d'expliquer à Laporte l'autre jour : sur la philo comme *discipline indépendante, rigoureuse et arbitraire* comme les mathématiques, asservie à aucun objet mais à une logique et à une esthétique interne ; ainsi apparaît aujourd'hui l'œuvre d'un Spinoza. (CJ, 597)

C'est véritablement à partir de l'été 1926 que Beauvoir commence à lire de la philosophie. À partir de 1927, elle fréquente, grâce à son ami Charles-Henri Barbier, les membres de la revue révolutionnaire et idéaliste, *L'Esprit* : Pierre Morhange, Georges Friedmann, Henri Lefebvre et Georges Politzer. Sa rencontre du groupe Philosophies est une révélation. « Une ardeur intellectuelle revient » (CJ, 511). Elle découvre Alain et, pour elle, « la philo devient vivante ». Elle reconnaît que « [l]a philo serait passionnante s'il n'y avait pas d'examens à préparer et qu'on pût s'y livrer à fond » (CJ, 191). Au même moment, Bergson la réconcilie définitivement avec cette discipline lorsqu'elle découvre les cent quatre-vingts pages des *Données immédiates de la conscience* :

Ma première grande ivresse intellectuelle depuis la lecture d'*Eupalinos*³⁷⁷. Tandis qu'en lisant les autres philosophes j'ai l'impression d'assister à des constructions plus ou moins logiques, *ici enfin c'est la réalité palpable que je touche et je retrouve la vie*. Non seulement moi-même, mais l'art, mais les vérités suggérées par les poètes, mais tout enfin de ce qui a fait cette année mon étude est magnifiquement expliqué. (CJ, 60 ; je souligne)

En somme, Beauvoir loue ici la perfection pédagogique du professeur Bergson, si rare dans les ouvrages philosophiques de la tradition, ainsi que son pouvoir de création originale. Avec Bergson, c'est l'intelligence qui rejoint la vie. Il ouvre véritablement la voie de la philosophie à Beauvoir, comme il le fait pour Sartre. Anna Boschetti revient sur les raisons de la « gloire profane » de Bergson au début du xx^e siècle :

Certes, Bergson atteint une célébrité mondaine et internationale rare pour un professeur de philosophie. Il est le maître à penser des générations intellectuelles qui se succèdent en France du début du siècle aux années trente. Parmi ceux qui reconnaissent son magistère, citons Péguy, Proust, Thibaudet, Mounier. Et on sait que, pour Sartre lycéen, Bergson représente encore, grâce au retard que prend l'école à filtrer les modes, la grande découverte qui l'attire vers la philosophie³⁷⁸.

³⁷⁷ Il s'agit du dialogue « platonicien » de Paul Valéry, paru en 1923.

³⁷⁸ A. Boschetti, *op. cit.*, p. 29.

Cette influence tend à être occultée par Beauvoir mémorialiste qui atténue l'effet qu'avait pu produire le philosophe sur elle et le mentionne avec un certain mépris : « [...] je n'aurais pas du tout été satisfaite si l'on m'avait prédit que je deviendrais *une espèce de Bergson* » (MJFR, 288 ; je souligne). C'est que, dans le cadre du récit autobiographique, la mémorialiste privilégie sa vocation d'écrivain à son amour de la philosophie en mettant en évidence le *choix* décisif qui a présidé à son écriture. Prenons la citation complète d'où est extraite l'allusion à Bergson :

De retour à Meyrignac, je songeai à écrire ; je préférais la littérature à la philosophie, je n'aurais pas du tout été satisfaite si l'on m'avait prédit que je deviendrais une espèce de Bergson ; je ne voulais pas parler avec cette voix abstraite qui, lorsque je l'entendais, ne me touchait pas. Ce que je rêvais d'écrire, c'était un "roman de la vie intérieure" ; je voulais communiquer mon expérience. J'hésitai. (MJFR, 288)

Sa préférence allait définitivement à la littérature — et il en va de la légitimité de l'écrivaine. Pourtant, il n'est pas interdit de penser que Bergson ait pu l'attirer, non pas seulement vers la philosophie, mais aussi vers la littérature, qu'il inspire et interprète, et vers une forme d'écriture nouvelle, en quelque sorte « artistique » ou essayistique.

3.3.2. Les enjeux du duel Barrès/Bergson

À plusieurs reprises, la diariste cherche à distinguer le statut du *poète*, auquel elle rapproche Barrès ou Rivière, et du *philosophe*. Le 16 août 1926, Simone dit éprouver un plaisir immense à « pouvoir rapprocher un artiste, un poète, un philosophe » parce que leurs visions se complètent :

Ce que l'un a rencontré par hasard, l'autre scientifiquement l'explique ; il y a un étonnement joyeux à constater que ces mystères de l'âme suggérés par l'artiste ont plus qu'une existence subjective, et réciproquement les formules abstraites du philosophe se mettent à vivre quand on les éclaire de citations qui les replacent dans le courant de la conscience individuelle. (CJ, 60-61)

Dans le même passage, Beauvoir cherche à éclaircir ce qui fait la *différence* entre deux impressions de lecture : celle d'un Barrès ou d'un Rivière, contre celle d'un Bergson. Que se passe-t-il précisément en elle, lorsqu'elle lit ces auteurs ? Lequel des deux lui parle davantage ? Simone donne d'abord sa préférence aux premiers sur le second :

Peut-être un peu de déception tout de même ; ce que j'aime dans les découvertes d'un Barrès, d'un Rivière, c'est leur apparence purement individuelle, mystérieuse par conséquent, qui éveille un écho en moi, c'est vrai, mais sans prendre pour cela une valeur universelle ; c'est plutôt une ressemblance imprévue et dont l'imprévu même me charme. Avec Bergson, ces impressions perdent leur caractère d'aventure. (CJ, 61)

Le choix du terme « aventure » n'est pas anodin dans un passage qui mentionne, entre autres, Rivière. Rappelons qu'elle a lu avec passion la *Correspondance avec Alain-Fournier*, de même que l'œuvre de jeunesse de l'auteur du *Grand Meaulnes* qui offre une figuration possible de l'« aventure » au sens de Rivière. La démarche du philosophe, qui explique

intellectuellement les impressions, s'opposerait donc à celle de l'artiste, qui les suggère « par sympathie », et produit ainsi des associations imprévues en soi, les « découvertes » s'accompagnant d'un « retour sur [s]oi-même » : « en somme, écrit-elle, Bergson explique la phrase par laquelle Barrès m'explique à moi-même » (CJ, 61).

On retrouve l'antinomie entre le hasard, la contingence, l'aventure, privilèges de l'écriture-artiste, et la nécessité, l'absolu, l'universalité de l'écriture-philosophe. Dès lors, l'effet produit sur le lecteur est radicalement différent :

Ainsi Barrès dit : « Pourquoi les mots, cette précision brutale qui maltraite nos complications ? » En lisant cette phrase, je comprends nettement ce que j'avais déjà deviné, que mes paroles abîment mes sentiments qu'elles prétendent définir ; satisfaction de voir exprimer adéquatement et définir une idée assez confuse qui devient précise et prend d'autant plus de force en moi, ensuite satisfaction de voir partager une de mes idées ; la phrase entre dans ma vie, je l'assimile. Bergson lui, dit : « Le mot brutal écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle ». Pour que cette phrase me fasse plaisir il faut que je passe par Barrès. Telle que, elle est d'abord trop générale, scientifique et « non écrite pour moi » [...] en somme c'est de la philosophie, Barrès c'est de la vie³⁷⁹.

Et Beauvoir de conclure, de façon assez énigmatique :

En résumé l'écrivain me plaît quand il retrouve la vie, le philosophe quand il retrouve l'écrivain qui lui servira d'intermédiaire avec la vie (je peux servir d'intermédiaire ; il n'y a pas besoin d'un écrivain réel, l'écrivain virtuel suffit)³⁸⁰. (CJ, 61-62 ; je souligne)

Il faudrait concevoir un triangle avec, pour sommets, l'écrivain, le philosophe et la vie. L'écrivain sert de médiateur entre le philosophe et la vie, d'intermédiaire ou de lieu de passage pour que la philosophie puisse rejoindre la vie. L'écrivain a cette capacité de rapporter à une subjectivité une vérité pensée de manière abstraite. Au fond, Bergson rejoint la vie par l'intermédiaire ou la médiation de Barrès.

En pressentant l'interaction possible entre deux modes d'appréhension du réel, Beauvoir semble déjà participer à cet effort de conciliation caractéristique de son époque qui tend à détruire les barrières entre la littérature et la philosophie, à travers des expressions comme « roman métaphysique » ou « théâtre d'idées », qu'elle emploiera dans les années quarante. Or, Bergson ne représente-t-il pas cette tentative de conciliation entre deux champs *a priori*

³⁷⁹ On pourrait rapprocher ces lignes d'un passage de la *Phénoménologie de la Perception* où Merleau-Ponty évoque cet effet de réminiscence que nous avons déjà évoqué : « C'est en nous-mêmes que nous trouvons l'unité de la phénoménologie et son vrai sens. La question n'est donc pas tant de compter les citations que de fixer et d'objectiver cette *phénoménologie pour nous* qui fait qu'en lisant Husserl et Heidegger plusieurs de nos contemporains ont eu le sentiment bien moins de rencontrer une philosophie nouvelle que de reconnaître ce qu'ils attendaient » (M. Merleau-Ponty, « Avant-propos », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. II).

³⁸⁰ La parenthèse résiste à notre interprétation : Beauvoir suggère-t-elle qu'en tant que lectrice, elle est aussi dans la position de l'écrivain, ou que, pour le dire autrement, tout lecteur doit être un écrivain virtuel, capable de réaliser cette transition herméneutique ? On peut aussi penser que Beauvoir se projette déjà dans un idéal d'écrivain, médiateur entre la philosophie et la vie.

antagonistes ? Il demeure un exemple remarquable de cette collusion des deux disciplines, ce qui n'a certainement pas échappé à Beauvoir, qui loue à la fois l'écriture du philosophe et la philosophie de l'écrivain. En Bergson, note Marielle Macé, « une réciprocité est ainsi établie entre [les] formes de la littérature et les fonctions de la philosophie, véritable tension organisatrice du champ de la prose³⁸¹ ». Scrutant cette « tension » dans le moindre de ses mouvements, Beauvoir n'a de cesse, dans ses lectures, d'étudier les différences entre le roman et le traité de philosophie, comme en 1946, lorsqu'elle reviendra sur ses expériences de lecture dans l'incipit de « Littérature et métaphysique³⁸² » :

Je lisais beaucoup quand j'avais dix-huit ans ; je lisais comme on ne lit guère qu'à cet âge, avec naïveté et avec passion. Ouvrir un roman, c'était vraiment entrer dans un monde, un monde concret, temporel, peuplé de figures et d'événements singuliers ; un traité de philosophie m'emportait par-delà des apparences terrestres dans la sérénité d'un ciel intemporel. (ES, 71)

En réalité, elle se sent « écartelée » entre deux formes d'avènement à la vérité, qu'elle relie, l'un à la terre, l'autre à l'éternité :

Après avoir pensé l'univers à travers Spinoza ou Kant, je me demandais : « Comment peut-on être assez futile pour écrire des romans ? » Mais lorsque je quittais Julien Sorel ou Tess d'Uberville, il me semblait vain de perdre son temps à fabriquer des systèmes. Où se situait la vérité ? Sur la terre ou dans l'éternité ? Je me sentais écartelée.

Elle n'est pas la seule à connaître cette position inconfortable, ce dilemme, puisqu'elle partage le symptôme du « trouble » avec la majorité des esprits de sa génération :

Je pense que tous les esprits qui sont sensibles à la fois aux séductions de la fiction et à la rigueur de la pensée philosophique ont connu plus ou moins ce trouble ; car enfin il n'est qu'une réalité ; c'est au sein du monde que nous pensons le monde. (ES, 71-72)

Cette phrase est tout à fait exemplaire de la démarche intellectuelle beauvoirienne, telle qu'elle sera pratiquée dans ses essais : l'articulation entre l'expérience individuelle et l'universalité postulée du constat est suivie de la résorption d'une dualité — ici les deux aspects de notre condition, fiction et philosophie — en une unité, rapportée cette fois-ci à la « réalité ». Autrement dit, la fiction et la philosophie sont deux modes d'expression *équivalents* en ceci qu'ils ont pour unique objet la réalité humaine et comme condition de *penser le monde au sein du monde* : on est bien au cœur de la démarche existentialiste d'après-guerre, qui marquera un tournant essentiel avec la position spiritualiste beauvoirienne des années vingt et du début des années trente. Le point de vue « métaphysique » qui est

³⁸¹ Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, op.cit., p. 61.

³⁸² Dans ce texte, et d'après Michel Kail, Beauvoir « ne propose pas tant une théorie de la littérature qu'une analyse, sinon une auto-analyse, de l'expérience de lecture, des attentes et des exigences du lecteur » (voir M. Kail, « Une leçon de lecture », ES, p. VI). La théoricienne part en effet de sa propre expérience pour poser les conditions de possibilité d'un roman philosophique, « métaphysique ».

privilegié par Beauvoir doit tâcher de saisir l'individu dans sa totalité face au monde. On ne *fait* pas de la métaphysique, on *est* métaphysique³⁸³.

Si Beauvoir semble avoir minimisé l'emprise de la philosophie dans ses *Mémoires*, les *Cahiers* posent les premiers jalons d'une expérience de pensée que l'on peut qualifier de « philosophique ».

Certes, sa rencontre avec Sartre, en 1929, contribue à éloigner Beauvoir de son droit d'entrer en philosophie. Dans la cour de Normale, Beauvoir ressent un complexe d'infériorité³⁸⁴, une certaine faiblesse de pensée par rapport aux compagnons de Sartre, et par rapport à Sartre lui-même, comme si elle était victime d'une entreprise de déstabilisation de la part d'autrui : « Il m'intéresse énormément, mais m'écrase ; je ne suis plus sûre de ce que je pense, ni seulement de penser » (*CJ*, 733). Le choc de la rencontre est violent. Elle n'hésite pas à se déclarer inférieure intellectuellement à Sartre, à reconnaître qu'elle ne s'était jamais sentie dominée intellectuellement par quiconque avant de le rencontrer. Elle ne s'avoue pourtant pas vaincue. Le dimanche 21 juillet 1929, elle loue la « leçon » de Nizan, à laquelle elle a assisté aux côtés d'Aron, et raconte sa promenade avec Sartre au Luxembourg — un épisode connu, qui a fait l'objet de nombreux commentaires critiques —, où ils discutent pendant deux heures sur le bien et le mal. Elle écrit :

Révélation d'une richesse de vie incomparable avec celle du jardin trop fermé où je m'enferme.
D'une force de pensée qui exige pour que j'y atteigne le plus sérieux travail, d'une maturité que j'envie et à laquelle je me promets d'atteindre. (*CJ*, 734-735)

Or, Beauvoir raconte qu'en rentrant chez elle le soir, elle démolit en deux mots le catholicisme de Poupette et ajoute : « Je sens en moi quelque chose de trouble qui me fait peur, une violence qui m'épuise. Mais j'accepte la grande aventure d'être moi ». Cet épisode, raconté précisément dans les *Mémoires*, ne peut donc être passé sous silence ; il a déjà fait l'objet de plusieurs interprétations, notamment par Michèle Le Dœuff, puis par Toril Moi. Toutes deux mettent en avant la défaite cruelle essuyée par Beauvoir lors de cette rencontre, alors que, pour la première fois, Beauvoir s'était résolue à exposer à Sartre ses idées au lieu de s'entretenir avec lui des sujets d'agrégation :

Au cours de ces trois heures passées au Luxembourg, Simone de Beauvoir a en effet été transformée : arrivée au rendez-vous avec un projet philosophique personnel, l'élaboration d'une nouvelle éthique, elle repart défaite, en simple « disciple ». « Sartre a piégé Simone de Beauvoir en exigeant qu'elle le suive », écrit Michèle Le Dœuff (*L'Étude et le rouet*, P. 156)³⁸⁵.

³⁸³ Beauvoir précise en ces termes le rapport du roman et de la métaphysique : « La métaphysique n'est pas d'abord un système ; on ne "fait" pas de la métaphysique comme on "fait" des mathématiques ou de la physique. En réalité, "faire" de la métaphysique c'est "être" métaphysique, c'est réaliser en soi l'attitude métaphysique qui consiste à se poser dans sa totalité en face de la totalité du monde » (*ES*, 78).

³⁸⁴ Déjà ses camarades de Sorbonne l'impressionnaient ; Beauvoir les revêtait d'un « mystérieux prestige » : « En Sorbonne, toujours cette irritation devant ces êtres que jamais je n'atteindrai » (*CJ*, 197).

³⁸⁵ Toril Moi, *op.cit.*, p. 26.

Cette « défaite » est momentanée. Par la suite, Beauvoir se sentira une réelle supériorité sur Sartre, ce qui l'encouragera à entamer un « travail sérieux », c'est-à-dire philosophique :

Sartre disait que je comprenais les doctrines philosophiques, celles d'Husserl entre autres, *plus vite et plus exactement que lui* ; en effet, il tendait à les interpréter selon ses propres schèmes ; il n'arrivait que difficilement à s'oublier et à adopter sans réticence un point de vue étranger. Moi, je n'avais pas de résistance à briser, ma pensée se modelait tout de suite sur celle que j'essayais de saisir ; je ne l'accueillais pas passivement : dans la mesure même où j'y adhérais, j'en apercevais les lacunes, les incohérences, comme aussi j'en pressentais les possibles développements ; si une théorie me convainquait, elle ne me restait pas extérieure ; elle changeait mon rapport au monde, elle colorait mon expérience. *Bref, j'avais de solides facultés d'assimilation, un sens critique développé, et la philosophie était pour moi une réalité vivante.* (FA, 254 ; je souligne)

Il est possible que Beauvoir ait voulu, après tant d'années, réhabiliter une image de soi fortement dépréciée par rapport au grand philosophe qu'était devenu Sartre. Mais les *Cahiers* témoignent de toutes les qualités évoquées dans ces lignes et de l'attraction certaine de la jeune femme pour une philosophie « vivante ».

Si le projet philosophique est bien présent dans son journal intime, il est encore tâtonnant et mal distingué du projet littéraire. Ainsi le 13 mai 1927 énonce-t-elle un projet ambitieux :

Écrire des "essais sur la vie" qui ne soient pas du roman, mais de la philosophie, en les reliant vaguement d'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. (CJ, 344)

Comment interpréter le terme d'« essais » ? Le désir de « [r]elier les méditations par de brefs récits et de rapides mises en scène » nous renvoie inévitablement du côté de la fiction³⁸⁶. Beauvoir donne ici une première formulation, même incomplète, de sa méthodologie littéraro-philosophique qui lui servira de support au « roman métaphysique » des années quarante. Elle avait déjà l'idée, un an plus tôt, d'écrire un roman sous forme d'« expériences » :

Idée d'un roman qu'on pourrait appeler « Expériences » : le maître — soi-même — les livres — l'amour — et après avoir demandé tout à tous (l'action, aussi) se drape dans une élégante déception. (CJ, 86)

L'« essai » pointe vers la fiction et vers une catégorie qui allait trouver des émules au XX^e siècle : l'expérience. On peut à cet égard souligner une parenté entre Montaigne, Gide et Beauvoir, sur leur usage littéraire de l'expérience, et dans une certaine indifférence aux formes pratiquées. Le témoignage de Thibaudet, rapporté par Marielle Macé, est éclairant :

Les romans de Gide [...] [o]n pourrait les appeler également des expériences, - des expériences, c'est-à-dire, au sens de Montaigne, des essais. [...]. Nul aujourd'hui ne représente mieux ce que

³⁸⁶ Sylvie Le Bon de Beauvoir a identifié quatre de ces essais, dont les titres pourraient être ceux de quatre nouvelles : « Anne », « Combat », « Hélène ou le malentendu », « Madeleine » (voir S. Le Bon de Beauvoir, « Les œuvres de jeunesse », *Beauvoir, op. cit.*, p. 41).

l'on pourrait appeler depuis Montaigne le complexe français de l'essai. (*Histoire de la littérature française*, 464)³⁸⁷

Néanmoins, cette conscience aiguë en ses propres capacités d'analyse ne lui suffira pas à se convaincre de faire œuvre philosophique, du moins dans un premier temps. Beauvoir établit une barrière infranchissable avec sa capacité à s'essayer elle-même à la philosophie. *La Force de l'âge* témoigne de cette impuissance : « Cependant, je ne me considérais pas comme une philosophe ; je savais très bien que mon aisance à entrer dans un texte venait précisément de mon manque d'inventivité » (FA, 254). En réalité, Beauvoir ne saurait prendre rang parmi les esprits véritablement créateurs, si rares, qui construisent « ce délire concerté qu'est un système », ce dont elle se sent bien incapable. À l'inverse, entreprendre modestement une étude documentée, critique sur un problème limité, Beauvoir a bien trop d'ambition intellectuelle pour s'en contenter. Elle conclut, couronnant ainsi la dernière phase de son récit de vocation : « 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 » (FA, 254-255).

3.3.3. Les derniers feux de la « primauté du spirituel »

Parallèlement au projet des « essais », l'ambition d'écrire un « roman de la vie intérieure », formulé au même moment apparaît rapidement comme un but ultime dans les *Cahiers*. La démarche est d'emblée ambitieuse, orgueilleuse : il faut créer un objet esthétique complet et achevé, sorte de roman absolu, autosuffisant, qui ne se soumette pas aux contraintes d'un lectorat virtuel mais qui se tienne de soi seul : « Erreur de chercher une œuvre où je m'exprimerai pour un public quelconque ; il faut hautainement faire mon œuvre à moi que nul ne lira et que terminera ma mort seule » (CJ, 342), note-t-elle. Beauvoir se passionne pour les « romans de l'intellectuel », tel *Monsieur Teste* qui reparait chez Gallimard en 1925, et pour les « romans intérieurs » qui développent, selon Jean-François Louette, « [l]e culte de la pensée et le dédain du faire, la solitude voulue et la posture de témoin de soi³⁸⁸ ». La trilogie Proust-Gide-Valéry incite la jeune Beauvoir à penser le roman en dehors de toute référence mondaine et à prôner le culte du désintéressement. L'analyse d'Albert Thibaudet dans ses *Réflexions sur le roman* est éclairante : « Monde de la gratuité chez Gide, monde de la poésie pure et de la caractéristique universelle chez Valéry, monde de la vacance, de l'oisiveté libre et de l'analyse indéfinie chez Proust³⁸⁹ ». Mais l'ambition de Beauvoir ne s'arrête pas là. Sa pensée cherche à jeter un pont entre « le roman de l'intellectuel » et « le roman de l'énergie » hérité de Barrès.

De nature hybride, son projet fondamental doit recouvrir les ambitions de la philosophie, dans une forme de symbiose entre la littérature et cette discipline, qui consiste à *transfigurer* les moments contingents de la vie, leur « fugitive essence » en des moments *justifiés* pour l'éternité. Effacer le temps — « hors le temps », écrit-elle —, récupérer les trois dimensions

³⁸⁷ Cité par Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, op.cit., p. 85.

³⁸⁸ Jean-François Louette, « Sartre et Valéry », *Traces de Sartre*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 195.

³⁸⁹ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 189.

temporelles en une totalisation suprême, dernière, telle serait la solution pour échapper au scandale de la temporalité et rejoindre l'absolu. Elle note, le 17 septembre 1930 : « Je ne saurai jamais aimer l'art que comme la sauvegarde de ma vie, je ne lui demanderai que d'en transfigurer, d'en changer enfin en eux-mêmes les moments aimés » (CJ, 847). Peut-on voir, derrière la radicalité de la démarche et la tentative de fusion d'influences diverses, la résurgence d'un projet mallarméen³⁹⁰ ?

Plus que l'influence de Mallarmé³⁹¹, il semble que la lecture de Proust et le projet de la *Recherche* aient marqué durablement Beauvoir. Comme le note Pascale Fautrier, « [l]a Littérature a pour fonction de conjurer l'angoisse de mort en transfigurant la "vie" vécue en indéfini "progrès vers le mode suprême d'existence"³⁹² ». Beauvoir ne paraît pas renoncer à l'idéalisme au moment de fonder son projet. Sa recherche *idéale* de l'absolu en littérature, qui l'invite à mener de front la « recherche du vrai³⁹³ » et l'« expression du moi », se double d'un projet esthétique : il s'agit de rassembler en un seul livre le poète, le philosophe et la vie. Beauvoir rêve déjà d'une pensée qui permettrait d'abolir les frontières traditionnelles entre la philosophie et le monde des artistes. Sur ce point, elle anticipe sur le geste de Sartre qui, dans un article en forme de manifeste paru en 1939 dans la *N.R.F.*, défendra le projet d'une conciliation possible entre littérature et philosophie³⁹⁴.

Or, la *singularité* revendiquée de l'œuvre doit rejoindre une certaine forme d'*universalité*, ce qui n'est pas un des moindres paradoxes de l'œuvre postulée. Alors qu'il lui reste deux ans et demi d'« existence d'étudiante », Beauvoir écrit : « [...] je ne suis pas une jeune fille, mais bien en elle toute la jeunesse d'aujourd'hui, toute cette âme des gens de vingt ans rêvée en moi indéfiniment, âme collective plus proche, plus caressante que celle d'aucun individu singulier » (CJ, 435). La jeune femme est à la recherche d'un *salut* par la littérature. La tentation, dans la littérature, d'une « communion avec la vie universelle », et non pas avec la vie « unanime » — elle honnit ce terme —, se substitue à l'effort mystique de la foi, tout en empruntant son discours et sa démarche :

Si jamais j'écris mon livre, ce sera pour essayer de faire comprendre cette sourde descente au plus profond de soi que les analyses minutieuses préparent sans l'atteindre, dont les expériences vécues

³⁹⁰ Myriam Bendhif-Syllas compare le geste de Jean Genet au projet mallarméen : « Son projet utopique d'un *Livre* qui contiendrait tous les livres, son projet de drame poétique *Igitur*, sa poésie mystérieuse, renvoyant à elle-même et cherchant à embrasser le vide, furent autant d'idées et de propositions propres à marquer durablement Genet désireux de révolutionner et de déstabiliser la littérature » (*Genet, Proust : Chemins croisés*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 382).

³⁹¹ Le journal montre que Beauvoir connaît certains poèmes de Mallarmé, notamment « Apparition », dont elle recopie quatre vers (CJ, 109), et « Une dentelle » (CJ, 103) ; elle a lu *Ouverture ancienne d'Hérodiade* dans la *N.R.F.* de novembre 1926 (CJ, 241), *L'Après-midi d'un faune* (CJ, 308), et les poèmes de Poe traduits par Mallarmé (CJ, 466).

³⁹² Pascale Fautrier, « Les *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir ou la tentation de l'absolu », *op. cit.*, p. 194.

³⁹³ Merleau-Ponty joue à cet égard un rôle important en incitant Beauvoir à rechercher la « vérité », première des tâches de l'écriture.

³⁹⁴ Voir « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *La Nouvelle Revue française*, n°34, 1939, p. 129-131.

creusent le chemin, où la beauté recueillie dans le monde nous accompagne, mais où c'est l'âme simplifiée, une et libre qui par sa foi et sa clarté accomplit la décisive démarche. (CJ, 435)

Dans cette phrase, Beauvoir réunit les trois clés pour accéder à son œuvre : l'analyse — qui rejoint la pratique de la philosophie —, l'existence — ou la vie —, et la beauté — issue de l'art ou de la poésie. Or, chaque existence qui est entrée dans la vie de Beauvoir, prise une à une, semble accomplir une partie du programme beauvoirien, mais sans parvenir à la *justifier* pleinement, à accéder à une forme pleine de *vérité* ou à lui donner un sens *universel* :

Jacques merveilleusement réalise la partie préparatoire de ce programme : l'aventure, le jeu, la sensation subtile, le sentiment rare et simple pourtant. Maugué, les artistes, réveillent la beauté, mais pour en jouir, non pour l'emporter avec eux vers d'autres régions. Ponty essaie cette descente, mais non d'entraîner toutes choses avec lui. Madeleine Blomart plus proche de moi y atteint, mais à l'intérieur d'une foi qui ne sera jamais la mienne. (CJ, 435-436)

À partir de ces justifications partielles, de ces ébauches de programme, Beauvoir peut ainsi formuler le sien, mesurant les risques d'une telle tâche et le caractère « insensé » de son rêve :

Et moi je veux remplir tout ce programme. Tout entier. Et que ceci ne soit pas comme chez presque tous une justification après coup de la vie réelle ; mais que ce soit réellement ma vie. Difficile parce que jamais fait, sauf à l'intérieur d'une foi. (CJ, 436)

Cette éthique de l'art se double d'un certain didactisme chez Beauvoir, qui doit pouvoir se donner les moyens d'une telle entreprise de *salut*. Les nouvelles questions qui la hantent ne touchent plus seulement au choix même d'écrire, mais aux idées sur lesquelles l'écrivain doit se pencher pour nourrir son œuvre. Le *Grand Œuvre* projeté par Beauvoir nécessite des recherches, un travail préparatoire sur une « idée » qui puisse soutenir le projet et assurer la maîtrise de son auteur. C'est même sur ces recherches antérieures au travail d'écriture, qui lui demandent un effort intellectuel permanent, que Beauvoir porte toute son attention. Le journal intime devient le lieu par excellence de ce travail en amont. Tout se passe comme si Simone avançait dans son journal « dans l'attente de l'œuvre qui va vous ravir³⁹⁵ » (CJ, 327), cherchant et détectant tous les signaux susceptibles de lui procurer l'inspiration. Ce n'est pas tant l'œuvre achevée qui l'intéresse que l'effort déployé nécessaire pour y parvenir, perpétuant le fantasme énergétique hérité de Barrès :

Si, je sais ce que je demande à la vie : me réaliser. On dira que cela est inutile. Certes. [...] Faire quelque chose n'est pas ce que je veux ; *l'œuvre ne m'intéresse que par ce que j'y déploie de puissances et non par ce qu'elle est une fois accomplie*. (CJ, 338-339 ; je souligne)

Sur ce point, Simone fait une distinction fondamentale entre le « créateur » et le « littéraire ». Elle se définit indirectement comme l'exacte antithèse de ce que représente pour elle son ami Pontremoli : « Michel Pontremoli est littéraire. Il n'a pas de dureté, ni d'orgueil, ni d'effroi ni de dégoût. Il vit par les autres. Il n'a pas sa force en lui » (CJ, 408).

³⁹⁵ Je reprends l'expression de Beauvoir, qui note, à propos du Salon des Tuileries de 1927 : « Cette joie de marcher dans l'attente de l'œuvre qui va vous ravir [...] » (CJ, 327).

Le jugement est sans appel et détermine les propriétés nécessaires au déploiement de la puissance créatrice : des sentiments extrêmes, une ardeur et une volonté qui ne dépendent que de soi, une force intérieure irréductible. Et pourtant, dans les moments de doute, cette irrésistible ascension exige un être sur lequel s'appuyer, mais pas n'importe lequel ; il lui faut quelqu'un, idéalement, qui puisse dépasser le rationnel, élargir sa raison aux limites de la déraison :

Je ne voudrais qu'un être sur qui m'appuyer, un esprit plus fort que le mien. Quelqu'un qui se soit avancé jusqu'à ce seuil où guette la folie ! Ce n'est pas Baruzi, hélas ! ni aucun de ceux que j'ai vus. Peut-être Marcel Arland... mais non, je voudrais un génie. Valéry ? trop vieux. » (CJ, 440)

Derrière cet appel, il faut comprendre que la raison beauvoirienne doit étendre son empire et prendre le pouvoir sur des zones qui lui étaient jusque-là étrangères comme le besoin de toucher l'irréalité, de vivre les moments contingents et aventureux de son existence. Le problème est ainsi posé d'un passage de la raison par une forme de *compromission* ou de *mise en danger* de l'être créateur, condition préalable à l'accession à une authentique *vérité*. Or, encore une fois, c'est bien à partir de *l'autre* que Beauvoir définit plus précisément son projet.

Pour écrire son « roman de la vie intérieure », Beauvoir commence à noter et à garder soigneusement les idées qui lui viennent à l'esprit. Ainsi peut-elle librement en discuter autour d'elle avec ceux qui la prennent au sérieux, acceptant les critiques de Baruzi, de Germaine Lévy ou encore de Pontremoli, qui l'incite à écrire. Le 7 juillet 1927, elle note : « Si je m'astreignais à me pencher deux heures par jour sur ma pensée au lieu d'ingurgiter celle d'autrui ! » (CJ, 365) Le parrainage des uns et des autres n'est nullement un frein à sa réflexion, il lui permet au contraire de préciser de manière différentielle sa propre position et de sauvegarder, par contraste intellectuel, la singularité du sujet créateur. La fin de l'année 1927 l'aura mise en contact avec « la vie des autres », avec « la vie tout court », et lui aura appris, grâce aux livres et aux conversations, à poser philosophiquement et rigoureusement ses problèmes. Or, un thème revient régulièrement sous sa plume, sur lequel sa propre pensée veut se mesurer :

Il y a ce sujet de « l'amour » qui est si passionnant et dont j'ai tracé les grandes lignes — il faudrait partir de là, rejoindre le problème de la personnalité que l'amour pose si exactement, le problème de l'acte de foi qui touche de si près aux deux premiers. Et puis comme sujet plus facile et s'y rattachant pourtant, l'amitié, ses dangers, la nature de l'éducation qu'elle donne, bref *comment les âmes peuvent interagir les unes sur les autres* — il serait passionnant d'en faire des traités descriptifs très brefs et hautains, et parallèlement des études didactiques. (CJ, 365 ; je souligne)

Beauvoir aborde un thème qui restera omniprésent dans sa création romanesque. L'interaction entre les individus, qui prend le nom plus philosophique d'intersubjectivité, rejoint un autre sujet, que Beauvoir précise dans la suite du journal et qui ne cessera plus non plus d'habiter son écriture :

Il faut que je mette au net mes idées philosophiques et peut-être que je commence ce récit que j'aimerais écrire. [...] *Le thème est presque toujours cette opposition de moi et de l'autre que j'ai*

sentie en commençant de vivre. [...] J'écrirai mon œuvre dans mon propre style en cherchant seulement à bien exprimer ce que je sens. (CJ, 367 ; je souligne)

Au cœur du projet romanesque se dévoile donc la principale pierre d'achoppement qui empêche la transparence des âmes et leur communication véritable : la séparation des consciences et des situations.

La mémorialiste évoque sa « première œuvre³⁹⁶ » qui émergea à la suite de longues délibérations sur le choix du sujet de son roman. Pour la première fois, l'apprentie écrivain s'attache à mettre en phrases sa propre expérience en créant une opposition entre l'« aventure » et la banalité de l'existence, entre la nécessité et la contingence, entre la convention sociale et la liberté, sur fond d'une histoire passionnelle pour un artiste mystérieux, telle qu'elle pouvait la vivre, en 1926, avec son cousin. Le résumé est le suivant :

Je composai ma première œuvre. C'était l'histoire d'une évasion manquée. L'héroïne avait mon âge, dix-huit ans ; elle passait des vacances en famille dans une maison de campagne où devait la rejoindre un fiancé, qu'elle aimait conventionnellement. *Jusqu'alors*, elle était satisfaite de la banalité de l'existence. *Soudain, elle découvrait « autre chose »*. Un musicien de génie lui *révéla*it les vraies valeurs : l'art, la sincérité, l'inquiétude. Elle s'avisait qu'elle avait vécu dans le mensonge ; *en elle naissaient une fièvre, un désir inconnu*. Le musicien s'en allait. Le fiancé arrivait. De sa chambre, au premier étage, elle entendait un joyeux brouhaha de bienvenue ; elle hésitait : *ce qu'elle avait un instant entrevu, allait-elle le sauver ? le perdre ?* Le courage lui manquait. Elle descendait l'escalier et elle entraînait en souriant dans le salon où les autres l'attendaient. (MJFR, 288)

L'intrigue sentimentale se dote d'une composante morale ou éthique. L'héroïne, Denise, se trouve dans une situation limite³⁹⁷, tiraillée entre une vie déjà toute tracée et aliénée à la volonté des autres et la tentation d'une vie authentique au service de la vérité et de l'art, au prix d'une solitude entière et d'une rupture familiale. Elle décide finalement de reprendre sa vie d'avant, laissant derrière elle le goût exaltant de cette *tentative d'existence*³⁹⁸. On retrouve derrière cette intrigue l'une des hantises qui traversera l'œuvre de la romancière : « l'angoisse de [se] retrouver un jour “vaincue par la vie” » (MJFR, 320), la crainte de choisir un « amour », un « bonheur » dont pourtant nous connaissons la vanité et les limites. Une manière, finalement, de se renier et d'étouffer sa vérité en portant le masque de celle qui est attendue par autrui³⁹⁹.

³⁹⁶ Il s'agit en réalité de son premier roman achevé. La toute première œuvre de Beauvoir est une ébauche de roman, *Éliane*, écrit en avril 1926 (voir S. Le Bon de Beauvoir, « Les œuvres de jeunesse », *Beauvoir, op. cit.*, p. 40).

³⁹⁷ J'ai souligné dans la citation tous les signaux d'une situation limite, d'urgence, dans laquelle est prise la jeune fille : indices temporels, de nature prophétique, qui voient l'avènement d'une autre réalité, signes psychologiques traduisant l'impact physique de la révélation sur le personnage, marquages énonciatifs d'une délibération intérieure qui doit déboucher sur une décision et une action.

³⁹⁸ *Tentative d'existence* est le nom de ce premier roman.

³⁹⁹ Notons que l'épilogue des *Mandarins* est semblable à celui de *Tentative d'existence*, que Sylvie Le Bon de Beauvoir résume ainsi : « Elle cesse de tenir son journal — c'est le dénouement : tandis que dans sa chambre au premier étage elle s'habille avec soin, redevenant l'élégante jeune fille qu'on s'attend qu'elle incarne, du salon monte un joyeux brouhaha : elle descend l'escalier, elle a capitulé » (S. Le Bon de Beauvoir, « Les œuvres de

Les autres tentatives romanesques firent émerger le même conflit entre le mensonge et la « vraie vie », l'héroïne traversant des oscillations, des doutes qui la font passer de l'abattement à l'orgueil. Chaque héroïne traversait l'ensemble des expériences vécues par Beauvoir, sur le plan des histoires sentimentales, du savoir et de l'action. Le nouveau rapport à l'empirie, c'est-à-dire à l'expérience du monde, tel que l'intellectuelle l'entretint à partir de 1928, laissa donc des traces sur ses écrits.

Beauvoir n'abandonne pas pour autant ses projets philosophiques en se lançant dans des essais sur l'éthique ou sur la conduite morale par exemple. En 1929, à la fin de sa vie d'étudiante, « son intention était de consacrer le plus de temps possible à l'écriture. Elle voulait s'essayer à la fiction, mais surtout se concentrer sur des essais philosophiques [...]. Son idée était de toucher un public général et de pouvoir ainsi publier plus facilement ces essais dans quelques-unes des revues qui proliféraient à Paris à la fin des années vingt et au début des années trente⁴⁰⁰ ». Au lieu de s'opposer, la littérature et la philosophie se complètent : lorsque Beauvoir se heurte à la difficulté de livrer son expérience singulière dans son opacité, la philosophie, visant l'universel, lui permet de livrer une reconstruction intellectuelle de l'expérience ; elle la sauve du contingent et de l'enlissement dans la banalité.

Au terme de ce Deuxième chapitre, on voit bien comment Beauvoir est parvenue, au seuil des années trente, à poser les piliers de sa vie et, non pas parallèlement mais conjointement, de son univers romanesque. De la vie au roman ou du roman à la vie, Beauvoir circule dans un espace poreux, imperméable à toute frontière. Depuis quatre ans déjà, elle s'est engagée dans une entreprise d'écriture qui s'est matérialisée par plusieurs ébauches de roman. Son grand projet de « roman de la vie intérieure », sans être totalement enterré par la préparation de l'agrégation de plus en plus intense jusqu'à l'oral, puis par un déficit d'idées, d'imagination, aux côtés d'un Sartre prolix⁴⁰¹, allait ensuite connaître des déplacements, des réajustements. En refaisant surface en 1931, l'histoire tragique de Zaza allait constituer une véritable matrice de son écriture, faisant s'élever en même temps des difficultés techniques auxquelles Beauvoir n'était pas préparée. Aux prises avec ses « fantômes », débutant une carrière professorale pour le moins chaotique, Beauvoir fait une entrée tardive en littérature.

On s'est peu interrogé sur les processus complexes qui ont permis à Beauvoir de « devenir écrivain », c'est-à-dire de passer de l'activité d'écriture à l'identité d'écrivain : c'est cette « sortie de soi » par l'objectivation du livre et la mise en confrontation de l'écrivain avec les autres acteurs littéraires qui fera l'objet de notre Deuxième partie⁴⁰².

jeunesse », *Beauvoir, op. cit.*, p. 50). Seule dans sa chambre, Anne Dubreuilh n'a qu'un geste à faire et la « vérité » triomphera à jamais : sa vérité. Mais, réveillée par des bruits qui montent du jardin — les voix de sa fille et de sa petite-fille —, elle capitule et se « condemn[e] à vivre » en refusant de porter la fiole contenant du poison à sa bouche — vaincue, elle aussi, mais au sens premier, par la vie.

⁴⁰⁰ D. Bair, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁰¹ Pendant son service militaire, Sartre n'avait pas cessé d'écrire et s'était essayé à tous les genres — poésie, théâtre, roman, philosophie. Il espérait publier un traité intitulé « La légende de la vérité ».

⁴⁰² La Deuxième partie se place résolument dans la continuité des travaux de Nathalie Heinich et d'Anna Boschetti.

Deuxième partie :

L'entrée en littérature

« Ce fut une lente reconquête, qui s'amorça au printemps 1931, lorsqu'il me fallut décider de mon avenir immédiat » (FA, 89).

À peine sortie de ses années de formation et de genèse de soi, Beauvoir entre dans une nouvelle décennie : les années trente. Elle quitte l'univers rassurant et protecteur des *Cahiers de jeunesse* avec la nécessité et l'urgence de faire des choix déterminants pour son avenir, de poursuivre, coûte que coûte, l'entreprise de « création continuée⁴⁰³ » dans laquelle elle s'est engagée. Il faudra encore quelques années à la jeune femme avant d'achever sa métamorphose décisive, celle qui consiste à passer définitivement de « l'école » à la littérature et d'être « au sens essentialiste du mot, un écrivain⁴⁰⁴ ».

Dans le film de Josée Dayan et Malka Ribowska, intitulé *Simone de Beauvoir*, Sartre revient sur les débuts de l'activité littéraire de sa compagne. C'est vers l'âge de quinze ans, c'est-à-dire en 1923, que Beauvoir a voulu écrire, et de manière décisive. « Sur un carnet comme en ont les jeunes filles — on me demandait quelles étaient mes préférences, mes fleurs favorites, etc., ce que je voulais être plus tard —, j'avais écrit, sans hésiter du tout : un écrivain célèbre. » Tout en reconnaissant, dans cette vocation, l'influence du père, qui vouait un culte pour la littérature, elle affiche les deux raisons qui l'ont fait tendre vers l'activité littéraire : « Il y avait donc à la fois le goût de la célébrité et celui de l'écriture proprement dite qui venait de mon amour pour la lecture⁴⁰⁵ ». Dans un entretien avec Michel Sicard, en juillet 1978, elle reconnaîtra que la philosophie, bien qu'elle l'intéressât, n'était pas sa vocation⁴⁰⁶. Ce bilan rétrospectif qui adopte un point de vue tranché sur la question de la vocation est à nuancer si l'on tient compte de cette période de latence et d'hésitations — le début des années trente — pendant laquelle Beauvoir tente d'ajuster sa position à sa nouvelle situation, forcée puis *assumée* : celle du professorat.

En effet, la vocation littéraire, si elle puise ses racines dans l'enfance de Simone, se voit concurrencée par une autre mission, celle du professorat, qui vient se substituer en partie, du moins pour quelques temps, à l'activité créatrice. La position ambiguë qu'adopte Beauvoir par rapport à l'activité professorale, faite d'attraction et de répulsion, mais aussi par rapport à l'activité d'écriture, invite à poser l'hypothèse d'une double vocation, du moins d'une vocation *concurrentielle*, ce qui distingue nettement la future écrivaine de la position tenue à la même époque par Sartre, privilégiant systématiquement l'écriture sur l'enseignement.

⁴⁰³ J'emprunte cette expression à S. Le Bon de Beauvoir (cf. « Introduction » aux *CJ*, p. 40).

⁴⁰⁴ *Simone de Beauvoir*, film de Josée Dayan et Malka Ribowska, réalisé par José Dayan, Paris, Gallimard, 1979, p. 23.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁰⁶ « S. de B. : Moi depuis que je voulais écrire, c'est-à-dire à peu près depuis mon adolescence et même presque avant, c'était des romans : la philosophie m'intéressait énormément quand j'en ai fait, mais ce n'était pas exactement ce que j'aurais pu appeler ma vocation » (« Entretien avec Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre », réalisé par Michel Sicard en juillet 1978, repris dans *Sartre, Obliques*, n°18-19, 1979, p. 327).

CHAPITRE I :

UNE VOCATION CONCURRENTIELLE : ÉCRIVAIN OU PROFESSEURE ?

1. Une position ambiguë

Le professorat, dans l'entourage de Sartre et de Beauvoir, souffrait d'un déficit d'estime et de reconnaissance — surtout pour les postes de province, autant redoutés qu'honoris —, reposant sur une opposition institutionnelle très ancienne, celle du « métier » et de « l'art », du « professeur » et du « créateur ». Sartre intériorise et décrit parfaitement cette antinomie. Dans son cas, comme dans celui de son ami Nizan, la vocation littéraire est clairement vécue comme une alternative au professorat qu'ils détestaient profondément :

Une façon de vie qui nous dégoûtait, en quelque sorte. Parce que, pour Nizan et moi, c'était le métier. Et puis il y avait l'art. Nous écrivions... Le professorat nous dégoûtait. On se disait : « Bon, on sera professeurs en province, pendant vingt ans, on épousera une femme en province [...] ». » On se faisait un petit drame lyrique pour se plaindre. Et c'est après, quand nous avons appris que quelques professeurs quand même avaient donné des livres, que nous avons changé. Mais vraiment on n'était pas contents à l'idée d'être professeurs⁴⁰⁷.

En puisant des modèles dans le cercle restreint des intellectuels de son époque, des « transfuges du professorat⁴⁰⁸ » comme Rivière, Paulhan ou Parain parmi les collaborateurs de la *N.R.F.*, mais aussi le grand professeur Alain, Sartre cherche à se rassurer sur la vocation littéraire possible du professeur qu'il est en passe de devenir. La position de Nizan, en avance sur son camarade grâce à la notoriété littéraire qu'il acquiert très tôt, ne fera qu'alimenter son désir de franchir la barrière historique entre la génération des *lectores* et celle des *auctores*. Sartre ne pouvait soutenir l'idée qu'il ne serait *que* professeur, et de surcroît, en province — cet exil forcé, loin de l'intelligentsia parisienne, vouant le futur professeur à un destin insignifiant et à une vie mesquine et obscure⁴⁰⁹. Cette idée, qui lui faisait horreur, était largement partagée par Beauvoir. Mais, si la synthèse possible entre professeur de philosophie et écrivain constituait un véritable enjeu d'avenir pour Sartre⁴¹⁰, les choses se présentaient

⁴⁰⁷ Sartre, texte du film réalisé par A. Astruc et M. Contat, Paris, Gallimard, 1977, p. 48.

⁴⁰⁸ Je reprends ici l'analyse très éclairante d'A. Boschetti, *op. cit.*, p. 32-33.

⁴⁰⁹ Déjà bachelier, Sartre livrait cette obsession du professorat dans ses premiers écrits, le « roman » *Jésus la Chouette* et le récit « L'Ange du morbide », où il mettait en scène « des incarnations d'un destin haï : professeurs frustrés, "médiocres", incapables d'écrire et de vivre, relégués dans une province qui les méprise, plongés dans de tristes mariages et des problèmes de respectabilité bourgeoise ». A. Boschetti lit dans le choix de ce type de sujets une « forme typique et manifeste d'exorcisme de l'échec littéraire », ainsi qu'une « fonction prophylactique (contre les risques de la vocation) » (A. Boschetti, *ibid.*, p. 41).

⁴¹⁰ À la fin de sa vie, il déclare sans ambiguïté : « [...] je me laissai aller à devenir professeur parce que je voyais dans cette catégorie d'intellectuels l'origine, la source des romanciers, des écrivains dont je voulais être » (*Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, dans *CA*, p. 605).

différemment pour sa nouvelle compagne. Les quelques traces laissées sur son journal intime témoignent, certes, de doutes et d'incertitudes quant à la vocation professorale, mais ses hésitations reposent moins sur une guerre d'influence entre créateurs et professeurs — cette « longue histoire d'antagonisme et de séparation⁴¹¹ » esquissée par Anna Boschetti dans son essai — que sur l'acceptation d'un déterminisme dont elle pourrait souffrir. Le refus de la stagnation qui anime la jeune étudiante et qui la pousse à ne jamais se contenter d'une situation établie pesait lourdement dans le choix d'un métier, quel qu'il soit : « Plus tard. Qu'est-ce que je serai ? un professeur qui corrigera des devoirs ineptes et se passionnera pour la valeur de la connaissance, ou d'autres problèmes du même intérêt ? de cela j'ai peur : l'acceptation, la résignation... » (*CJ*, 66). Devoir subir son destin de professeure sans avoir l'impression de l'avoir choisi *pour soi-même*, voilà ce qui lui faisait horreur.

Sartre et Beauvoir, s'ils se destinent tous deux à une brillante carrière professorale, ont une manière différente d'appréhender leur avenir. Beauvoir ne pose pas la question d'une synthèse nécessaire et souhaitable des deux carrières universitaire et littéraire ; l'une et l'autre semblent encore fragiles et tributaires d'images stéréotypées, de clichés véhiculés par les traditions, l'histoire et les institutions. Dès les années de la Grande Guerre, Beauvoir rêvait de « former des esprits et des âmes » (*MJFR*, 79). Seule la voie du professorat lui permettrait d'atteindre cet objectif, mais elle était prisonnière d'une image fort dévalorisante de cette profession, issue en partie de son éducation, qui nourrissait un anti-intellectualisme courant à l'époque⁴¹². Le seul modèle qu'elle eut longtemps de l'enseignement était celui des demoiselles du cours Desir et son expérience, sur le terrain, ne fit que confirmer cette image figée du professorat. Quant à la littérature, le prestige qu'on accordait aux créateurs, en partie lié à leur génie naturel et à leur grâce innée, semblait rendre inaccessible leur position d'« élus ».

La position singulière de Beauvoir s'explique aussi par des critères de sexe qui la différencient de ses homologues masculins, à diplôme et à rang égaux. Si la jeune femme évite de peu les obstacles institutionnels comme ceux qui interdisent, jusqu'en 1920, aux femmes de passer l'agrégation⁴¹³, elle n'échappe pas à l'idée dominante que l'agrégation de philosophie est une agrégation essentiellement « masculine ». Forte de son succès à l'agrégation, Beauvoir possède les mêmes atouts intellectuels que ses camarades masculins pour réussir une carrière universitaire, mais elle est une femme, ce qui est, selon le point de vue adopté, soit un *atout*, un critère distinctif pour celle qui fait partie, à vingt-et-un an, des

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 33. A. Boschetti note malgré tout qu'avant Sartre, « on peut déjà voir des indices d'une transformation en acte des relations entre universitaires et écrivains. La conversion réussie de normalien en écrivain devient plus fréquente : parmi les cas les plus célèbres, Romain Rolland, Jules Romains, Giraudoux et Nizan. Ce n'est pas encore la synthèse sartrienne, mais un passage de champ à champ : la littérature prend la place de la philosophie » (*Ibid.*, p. 31).

⁴¹² Ses parents protestèrent lorsque Beauvoir leur révéla qu'elle souhaitait être institutrice dans une famille. En choisissant la voie du professorat, elle allait contre la volonté de son père et passait définitivement dans le camp ennemi en rejoignant le clan des intellectuels. La réaction de Georges de Beauvoir s'inscrit dans un mouvement plus général d'hostilité envers les professeurs et les créateurs. Les stéréotypes du discours sur les intellectuels fleurissaient depuis l'Affaire Dreyfus.

⁴¹³ Sur les obstacles institutionnels, voir Toril Moi, *op. cit.*, p. 78 et suivantes. Ce n'est qu'en 1924 que les femmes ont accès à tous les examens à parité avec les hommes.

neuf premières agrégées de philosophie de France, soit une *tare*, du moins un paramètre individuel qu'il est souhaitable de masquer ou de refouler : c'est à double tranchant. Beauvoir semble, en apparence, dépasser cette alternative. Sa féminité, comme elle l'écrira plus tard, ne constituait pour elle « ni une gêne ni un alibi » (FA, 418). Comme le note Toril Moi, « [elle] ne fait elle-même aucune allusion au caractère exceptionnel de sa performance. [...] Bien loin de là, elle préfère mettre en valeur la supériorité de ses nouveaux amis normaliens, Sartre, Nizan, Aron et Politzer⁴¹⁴ ». Il semble tout à fait naturel que Beauvoir ait conçu l'excellence intellectuelle, toute masculine, selon des valeurs et des critères institutionnels tels que l'E.N.S. en véhiculait. Mais en adoptant et en intériorisant l'esprit de l'École Normale, avec lequel elle ne cessa de se mesurer lorsqu'elle reçut le privilège d'être admise au sein du clan qui gravitait autour de Sartre, Beauvoir semble avoir refoulé ses propres droits à la distinction, ce qui rejoint l'analyse de Toril Moi :

L'image modeste qu'elle fournit d'elle-même révèle sa propre identification avec les valeurs intellectuelles promues par l'ENS. Étant donné le prestige de l'institution, cela n'a rien de surprenant. N'oublions pas cependant qu'elle aurait pu adopter une autre attitude : comme Nizan ou Lévi-Strauss, elle aurait pu choisir d'insister sur sa marginalité, sur sa distance relative et sur sa différence par rapport aux jeunes Normaliens⁴¹⁵.

En se comportant telle une Normalienne — ce qui ne va pas sans ambiguïté pour une simple « Sorbonnarde » —, c'est-à-dire en souscrivant à l'idéologie intellectuelle et aux fantasmes de gloire littéraire qui entourent l'E.N.S., Beauvoir étouffe les critères de sa singularité : sa situation de femme, qui entre encore en jeu dans les règles du champ intellectuel, reproduisant la différence sociale entre les sexes⁴¹⁶, et son parcours scolaire relativement modeste, du Cours Desir à la Sorbonne⁴¹⁷, transfiguré par l'obtention de la prestigieuse agrégation de philosophie⁴¹⁸. À l'époque, Beauvoir ne semble pas avoir conscience des différences entre les sexes qui risquent d'entraver sa propre carrière intellectuelle. De même, elle semble ignorer les critères de distinction qui pourraient la valoriser. Beauvoir se sent à la fois intellectuellement inférieure à Sartre et détentrice d'un puissant capital intellectuel, dont elle convoite, en réalité, le modèle — tout masculin⁴¹⁹. De la fin des années vingt à la fin des années quarante, elle se trouve donc dans une position

⁴¹⁴ Toril Moi, *op. cit.*, p. 84.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁴¹⁶ Toril Moi rappelle qu'en 1924, les salaires des femmes agrégées est moindre que celui des hommes.

⁴¹⁷ Son parcours universitaire est moins prestigieux que celui de Sartre qui, d'Henri-IV à l'E.N.S., en passant par Louis-le-Grand, a amassé un capital scolaire impressionnant.

⁴¹⁸ Sartre distançait de peu Beauvoir à la première place de la promotion. Maurice de Gandillac raconte le tour de force accompli par celle qui n'avait que vingt-et-un ans et qui avait préparé dans le même temps son diplôme d'études supérieures et le concours de l'agrégation. Deux des professeurs du jury lui ont d'ailleurs confié qu'ils avaient longuement hésité pour la première place : « [...] si Sartre montrait d'évidentes qualités, une intelligence et une culture fort affirmées, mais parfois approximatives, tout le monde s'accordait à reconnaître que LA philosophe, c'était elle » (Cité par Annie Cohen-Solal, *Sartre (1905-1980)*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999, p. 151).

⁴¹⁹ Comme le note Toril Moi, « [...] elle est soumise à Sartre, mais supérieure à tout autre : c'est la reproduction exacte du jugement de ses examinateurs de l'agrégation » (Toril Moi, *op. cit.*, p. 99).

ambiguë, faite de supériorité *imitative*, modélisée par son identification à l'institution intellectuelle de l'E.N.S., et d'ignorance relative de sa singularité⁴²⁰.

Si la distinction n'est pas visible et revendiquée comme telle du point de vue institutionnel, elle s'effectue à un autre niveau, dans la sphère subjective et affective : Beauvoir associe la nouvelle carrière professorale qui s'ouvre devant elle à une entreprise de *libération*. À l'inverse de Sartre, dont la dépression, dans les années 1934-1935, alors qu'il est professeur de philosophie au Havre, est un symptôme évident de son malaise social et surtout intellectuel, la solitude que Beauvoir découvre à Marseille pour son premier poste est refondatrice de son identité et lui permet d'acquérir une nouvelle autonomie. Dans *La Force de l'âge*, l'écrivaine revient sur leurs divergences de points de vue, au moment où elle prend ses premières fonctions à Marseille :

Passer l'agrégation, avoir un métier en main, pour lui, ça allait de soi. Moi, en haut de l'escalier de Marseille, j'avais eu un éblouissement de plaisir : il ne me semblait pas subir un destin, mais l'avoir choisi. *La carrière où Sartre voyait s'enliser sa liberté n'avait pas cessé de représenter pour moi une libération.* (FA, 244 ; je souligne)

Une relation dialectique se noue à la carrière professorale. Comment expliquer ce sentiment immédiat de libération, cette victoire sur elle-même que Beauvoir acquiert au début de sa carrière professorale ? On sait pourtant que les conditions dans lesquelles elle prit son poste, au début des années trente, représentaient, comme pour Sartre, une forme d'*enlissement*, très largement perceptible dans les écrits de ce dernier, et signifiaient une *prise de distance* — risquée pour leur vocation d'écrivain — par rapport au milieu intellectuel dans lequel ils gravitaient. Cette période de la vie de Beauvoir a été peu commentée au regard de son évolution intellectuelle. Elle marque néanmoins une étape décisive : si les années trente sont bien celles de l'initiation au roman, elles redessinent le projet d'écriture à la fois *avec* et *contre* la voie du professorat.

2. Les aléas de la carrière professorale

L'entrée irrémédiable dans la vie d'une jeune professeure ne se fit pas sans difficultés. « On a vu que je considérais aussi comme une mascarade mes occupations routinières et entre autres mon métier de professeur » (FA, 27), écrit Beauvoir dans *La Force de l'âge*. Comment comprendre une telle dévalorisation de l'enseignement, un tel rabaissement de l'institution, apparaissant dans ses écrits comme une simple « détermination » de l'être ou un « faux-

⁴²⁰ « Ayant intériorisé l'habitus du champ intellectuel français et s'étant identifiée à lui, elle ne parvient pas à reconnaître à quel point cet habitus joue en faveur des hommes. Étant donné sa relation avec Sartre, elle est dotée d'une raison personnelle supplémentaire de s'identifier au désir de Sartre de position d'emprise culturelle. Pourtant le fait qu'elle soit une femme la situe dans un rapport beaucoup plus marginal à la légitimité culturelle que son cursus universitaire pourrait le lui faire croire. [...] Sa position est doublement contradictoire : en effet, elle ignore non seulement sa propre marginalisation, mais aussi les mécanismes de pouvoir et d'exclusion qui jouent en sa faveur » (*Ibid.*, p. 98).

semblant » ? Le contexte de la citation explique en partie l'arrogance du propos, le détachement hautain avec lequel Beauvoir évoque rétrospectivement sa situation de professeure, puisque l'attitude de dénégation repose, *a contrario*, sur une revendication, une surdétermination triomphante et prophétique du métier d'écrivain : « Notre vérité était ailleurs. Elle s'inscrivait dans l'éternité et l'avenir nous la révélerait : nous étions des écrivains » (FA, 27). Or, loin d'avoir masqué ou entravé sa vie de future écrivaine, le professorat s'avéra bénéfique pour sa formation intellectuelle et son projet d'écriture.

2.1. La chute dans l'existence concrète et le désir compensatoire

Pour Sartre, « le décor de ces années 1930-1936 est à dominante grise, espace d'un possible embourbement pour un romancier de l'angoisse et de l'inquiétude, qui va justement immortaliser la ville de la boue en inventant Bouville⁴²¹ ». Qu'en est-il de Beauvoir ? Dans les premiers temps de sa relation avec Sartre, Beauvoir écrit peu. Elle semble trop absorbée par ses rapports avec lui et souhaite repousser au maximum la date de son entrée dans l'enseignement. Les sollicitations de Sartre pour qu'elle se remette à l'écriture la poussent malgré tout à commencer un roman. Annie Cohen-Solal raconte : « Et le petit homme sollicita son Castor de toute son énergie, la stimula pour qu'elle conservât son autonomie, pour qu'elle prît la plume, pour que intellectuellement, elle se maintînt sans faille dans une activité créatrice, une recherche critique permanente⁴²² ».

La première expérience de l'enseignement de la philosophie en lycée avait procuré une satisfaction mitigée à la jeune professeure, lorsqu'elle effectua un stage, à partir de janvier 1929, au lycée Janson-de-Sailly, comme deux de ses camarades, Merleau-Ponty et Claude Lévi-Strauss.

Il y eut des matins grisâtres où je jugeais dérisoire de dissenter sur la vie affective devant quarante lycéens qui vraisemblablement s'en foutaient ; les jours où il faisait beau, je me prenais à ce que je disais, et je croyais saisir dans certains yeux des lueurs d'intelligence. (MJFR, 411)

Le lien arbitraire entre les variations atmosphériques et l'intérêt fluctuant pour l'enseignement témoigne d'une inconstance dans les rapports de Beauvoir au professorat. Si elle parvient malgré tout à tirer parti de sa nouvelle situation, c'est surtout parce qu'elle peut enfin savourer sa réussite, autant parce qu'elle s'était brillamment imposée dans tous les systèmes éducatifs qu'elle avait connus, notamment dans le cadre mixte de l'université, que parce qu'elle tirait un certain orgueil, une certaine arrogance à l'alliage réussi de son « cœur de femme » et de son « cerveau d'homme ». Sa mission de pédagogue, qu'elle prit au sérieux au point de se détourner momentanément de ses tentatives fictionnelles, la conforta dans l'idée qu'elle voulait être professeure. Son expérience se prolongea temporairement au lycée Victor-Duruy, où elle enseignait le latin à une classe de filles âgées de dix ans, mais il s'agissait avant tout

⁴²¹ J. Deguy, *La Nausée de Sartre*, op. cit., p. 19.

⁴²² A. Cohen-Solal, op. cit., p. 155.

pour elle de gagner sa vie⁴²³. Elle se heurta à l'agitation des jeunes filles, rétorqua par des « éclats de voix », et l'expérience tourna court : « [...] je fus convoquée par la directrice indignée et ma délégation ne me fut pas renouvelée » (FA, 64).

On n'échappe pas à sa carrière d'enseignante : après deux ans de sursis et de liberté, Beauvoir devait prendre un poste. Les manœuvres qu'elle tenta pour rester à Paris⁴²⁴ demeurèrent vaines. Sartre, après avoir effectué son service militaire, fut nommé au lycée du Havre à compter du 1^{er} mars 1931 ; il y restera jusqu'en juin 1936. Beauvoir dut se résigner : elle fut nommée professeure à Marseille pour la rentrée d'octobre. « Je me divertis beaucoup à faire mes cours ; ils n'exigeaient aucune préparation, car mes connaissances étaient encore toutes fraîches et je parlais avec facilité » (FA, 111). Si Beauvoir se plaît dans son rôle de professeure, aiguisant le sens critique de ses élèves et leur donnant le « goût de la vérité », ses relations à l'institution furent pour le moins distantes⁴²⁵. En invitant chez elle certaines de ses élèves, elle se mit à dos ses collègues, des « femmes mûres, figées dans leur expérience » qui ne manquèrent pas de pointer du doigt son « zèle de néophyte ». Lorsqu'elle fit étudier à ses élèves du Proust et du Gide⁴²⁶, « ce qui en ce temps-là, dans un lycée de jeunes filles, et en province, était d'une grande hardiesse » (FA, 111), elle fut réprimandée, non seulement par les parents d'élèves, mais par la direction⁴²⁷. On la tenait désormais en *suspicion*. Malgré ces discordes, qui placèrent Beauvoir dans une situation de marginalité par rapport à ses collègues, et l'absence de projet romanesque solide, l'épisode marseillais eut le mérite de permettre à la jeune femme d'accepter sa solitude, de vivre dans le présent et de se forger une conception du bonheur qui ne reposât que sur elle-même⁴²⁸ :

Je n'avais pas beaucoup lu, mon roman ne valait rien ; mais j'avais exercé mon métier sans ennui, je m'étais enrichie d'une passion nouvelle ; je sortais victorieuse de l'épreuve à laquelle j'avais été soumise : l'absence, la solitude n'avaient pas entamé mon bonheur. *Il me semblait que je pouvais compter sur moi.* (FA, 131 ; je souligne)

⁴²³ Beauvoir souhaitait rester à Paris alors que Sartre devait effectuer son service militaire à partir de novembre 1929.

⁴²⁴ Beauvoir avait sollicité son père pour obtenir un emploi dans le journalisme ou la publicité à Paris, ce qui lui aurait permis de rejoindre Sartre au Havre, mais la tentative avorta. Une des codirectrices de *L'Europe nouvelle*, Mme Poirier, la dissuada d'entrer dans le journalisme parce qu'il lui fallait des idées neuves, ce qu'elle ne possédait pas.

⁴²⁵ Cette attitude perdurera jusqu'à la fin de sa carrière, notamment au lycée Camille Sée, comme le rapporte Gilbert Joseph : « Immédiatement, elle marqua sa différence, refusa de faire partie de l'équipe professorale et se distingua par sa solitude, son mutisme et son absence de contacts avec ses collègues. Elle venait faire ses cours et repartait aussitôt après » (G. Joseph, *Une si douce occupation... Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 179).

⁴²⁶ L'enseignement de Gide causera du tort à la professeure. Lorsque Beauvoir arrive au lycée Camille Sée, elle est considérée par le recteur comme « faisant trop usage d'André Gide », l'auteur des *Nourritures terrestres* où l'on a voulu voir une « glorification des désirs et de l'instinct ». Proust et Gide étaient considérés comme des « mauvais maîtres » qui, par « l'esprit de jouissance » qu'ils véhiculaient, avait mené la France à la débâcle, selon l'idéologie dominante. (Voir I. Galster, « Nous sentions un petit parfum de soufre... », *Beauvoir dans tous ses états*, Paris, Tallandier, 2007, notes 10 et 11, p. 58).

⁴²⁷ Beauvoir raconte qu'elle mit entre les mains de ces adolescentes le *De natura rerum*, ce qui contribua à sa mauvaise réputation.

⁴²⁸ Voir le bilan de l'épisode marseillais établi par Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 207-208.

Cet exil bénéfique à Marseille, qui constitue pour la jeune professeure une véritable épreuve initiatique⁴²⁹, signe la fin des années d'apprentissage de Beauvoir et l'entrée dans l'âge mûr. « Si je me rappelle avec émotion mon arrivée à Marseille, écrit-elle dans *La Force de l'âge*, c'est que j'ai senti, en haut du grand escalier, quelle force je tirais de mon métier et des obstacles mêmes qu'il m'obligeait à affronter » (FA, 418), écrit-elle encore.

Au printemps 1932, Beauvoir apprit qu'elle enseignerait la littérature et la philosophie à des élèves de terminale l'année suivante au lycée Jeanne-d'Arc à Rouen, ce qui la rapprochait de Sartre. L'« ennui provincial » la guettait, à la différence de Marseille, où Beauvoir n'avait jamais fini d'explorer les « vieilles ruelles » et les « marchés aux poissons », de s'enchanter pour les « clameurs du Vieux-Port », cette « vie toujours neuve » (FA, 117) qui lui remplissait les yeux et les oreilles. À Rouen, pendant quatre années, elle éprouva son métier comme une contrainte, refusa de coïncider avec le professeur qu'elle était, et se mit à dos la bourgeoisie rouennaise. En 1934, alors que la France assiste à « une vive recrudescence de “l'ordre moral” » sous le nouveau gouvernement formé par Gaston Doumergue⁴³⁰, Beauvoir fait parler d'elle. Accusée par un rapport de la commission départementale de la natalité et de la protection de l'enfance qui dénonçait « l'enseignement qu'un indigne professeur dirigeait contre la famille », elle se défendit dans une lettre : « [...] j'accusai les parents d'élèves qui m'attaquaient de soutenir les doctrines hitlériennes en exigeant que la femme fût reléguée au foyer » (FA, 187-188).

Or, dans un tel climat d'hostilité, Beauvoir dirigea ses principales préoccupations vers le *dehors* de l'enseignement, plus exactement vers la vie des autres ; elle se mit à observer et décortiquer une galerie de portraits féminins qui seront autant de personnages possibles des romans à venir : parmi ses collègues, Simone Labourdin⁴³¹, Colette Audry, avec qui elle noue une véritable amitié, Louise Perron⁴³², et parmi ses lycéennes, entre autres, « la petite Russe » (FA, 189), Olga, qui inspirera le personnage de Xavière dans *L'Invitée*. Beauvoir tente d'expliquer sa nouvelle occupation :

Mais voilà que son absence [celle de Sartre], la faiblesse du roman auquel je m'étais attelée, la morosité de Rouen, tout contribuait cette année à me désorienter. J'explique ainsi les mesquines agitations auxquelles je me laissai entraîner. (FA, 182)

⁴²⁹ « Je me rappelle mon arrivée à Marseille comme si elle avait marqué dans mon histoire un tournant absolument neuf. [...] J'étais là, seule, les mains vides, séparée de mon passé et de tout ce que j'aimais et je regardais la grande cité inconnue où j'allais sans secours tailler au jour le jour ma vie » (FA, 103).

⁴³⁰ Il s'agit du gouvernement d'« Union nationale », dont fait partie un novice, le maréchal Pétain. Beauvoir évoque le durcissement moral de cette période dans *La Force de l'âge* : « [...] le maréchal Pétain avait proclamé dans un discours la nécessité d'unir l'école à l'armée, et une circulaire adressée aux professeurs leur avait enjoint de servir la propagande nataliste : j'y fis une allusion ironique » (FA, 188).

⁴³¹ Elle servira de modèle à Chantal dans la nouvelle du même nom.

⁴³² Louise Perron inspirera le personnage de Paule dans *Les Mandarins*. Beauvoir se sert même de l'histoire de Louise Perron pour « extorquer à un médecin un certificat » qui lui permit de prendre congé et d'aller rejoindre Sartre à Berlin vers la fin du mois de février.

Beauvoir donne une représentation amère du professorat dans son premier recueil de nouvelles écrit entre 1936 et 1938, *Quand prime le spirituel*. Elle prend soin de dresser le décor sclérosant de l'institution, insistant surtout sur les contraintes du métier, l'emploi du temps, les horaires, le travail et la vie quotidienne, les relations sociales figées, hiérarchisées, les obligations et les rituels qui règlent le comportement des professeurs, bref, « toute une machinerie qui vous recevait, vous intégrait, vous programmait, vous tenait sur des rails, sur vos rails, à vie⁴³³ ». L'expérience rouennaise, transposée à « Rougemont », ville lugubre au charme gothique, a certainement inspiré l'auteure de la nouvelle « Chantal ». Même le décor et l'atmosphère de la ville provinciale y sont dépeints avec une grande précision : le « ciel gris perle » (QPS, 91) ressemble au « ciel mouillé de Rouen » (FA, 200). Les espoirs que met Chantal dans sa nouvelle vie de professeure exilée, au sortir de Sèvres, empruntent, par contre, directement à l'expérience marseillaise⁴³⁴ :

Hier, confortablement assise dans un coin de mon compartiment, je sentais, avec une impression de puissance tranquille, mon passé se détacher de moi, tandis que, sans bouger, je laissais venir au-devant de moi une existence nouvelle dont je ne devinais encore pas les contours. [...] Et puis brusquement, [...] un grand sentiment d'aventure m'a envahie. Je suis entrée dans un café, j'ai allumé une cigarette et j'ai compris que je n'avais besoin de personne pour m'aider à vivre⁴³⁵. (QPS, 92-93)

L'entrée de plain-pied dans le monde réel, qui fut le lot commun de Beauvoir et de Sartre⁴³⁶ au début des années trente, est rendue avec justesse par le regard que porte Chantal sur sa vie :

Ce matin en m'éveillant, j'ai été heureuse de penser que le temps de la culture livresque était fini pour moi, et que j'avais à prendre contact avec des réalités ; trouver une chambre propice à la méditation et au travail, me créer un milieu, donner un ton juste à mes rapports avec mes élèves, voilà les problèmes concrets que me pose à présent la vie. (QPS, 94)

Néanmoins, il ne faut pas se méprendre sur les nouvelles motivations de Chantal : « se créer un milieu » signifie avant tout pour elle acquérir une position sociale au sein de la société de Rougemont. « Avec une mauvaise foi crispée, elle essayait de se donner d'elle-même et de sa vie une image qui pût éblouir ses amis » (FA, 256), écrit Beauvoir. Malgré le modèle invoqué par l'auteure — l'autre Simone, alias Simone Labourdin —, le prisme autobiographique est évident et reconnu comme tel : « Si les travers que j'imputai à Chantal m'agaçaient tant, écrit-elle, c'était moins pour les avoir observés chez Simone Labourdin que pour y être tombée moi-même : pendant deux ou trois ans, j'avais plus d'une fois cédé à la

⁴³³ A. Cohen-Solal, *op. cit.*, p. 156.

⁴³⁴ D'autres indices dans le texte renvoient à l'épisode marseillais, comme certaines lectures de Chantal que Beauvoir fait à Marseille (Katherine Mansfield notamment, dont elle dévore les nouvelles, son *Journal* et ses *Lettres*. Voir FA, p. 118).

⁴³⁵ Beauvoir raconte lors de l'épisode marseillais : « [...] je meublais ma vie en me regardant vivre » (FA, 118).

⁴³⁶ Sartre utilise la métaphore du théâtre pour décrire sa métamorphose de « mille Socrate » en « un seul Socrate » dans les *Carnets de la drôle de guerre* : « Jusque-là je me préparais à vivre... Et puis voilà que je jouais la pièce, tout ce que je faisais était désormais fait avec *ma vie*... » (Cité par A. Cohen-Solal, *op. cit.*, p. 156).

tentation de *truquer ma vie afin de l'embellir* » (FA, 257 ; je souligne). L'auteure, à travers son personnage fantasque, cherche à dresser le portrait d'une conscience inauthentique, qui tente par tous les moyens de « se fabriquer un personnage de femme affranchie, à la chatoyante sensibilité » (FA, 256). L'*ethos* du professeur côtoie donc la vie intime de Beauvoir en une combinaison singulière : la découverte du « marasme » provincial conduit la jeune femme à transgresser les codes en *surexposant* sa vie, en *compromettant* l'image inaccessible et statufiée du professeur par le risque des relations amicales entretenues dans la clandestinité avec de jeunes élèves. Tout se passe comme si Beauvoir ne s'intéressait à son propre rôle de professeure que par le biais d'une mise en scène de soi qui puisse la faire sortir de cet habit officiel et contraignant — une fois accompli son pouvoir de séduction et d'attraction — et lui faire rejoindre, par là même, l'écriture.

La transformation de ses premières expériences provinciales en objet littéraire apparaît comme une nécessité pour Beauvoir. Dans « Chantal », il lui fallait trouver une manière de faire tomber le masque attrayant de la jeune professeure en faisant éclater son libéralisme moral apparent au moment où elle découvrait le drame de Monique, celui d'une adolescente dont la grossesse non voulue la plongeait dans un profond désespoir. L'inspiration est encore une fois biographique : « Moi, je forgeais des romans sur certaines des élèves de troisième à qui j'enseignais le latin. Trois ou quatre d'entre elles avaient déjà, à quatorze ans, des grâces et des soucis de jeunes femmes ; la plus jolie — qui fut plus tard actrice chez Baty — se trouva enceinte et dut se marier à quinze ans » (FA, 189).

Or, si l'auteure est *en partie* Chantal, elle ne veut pas lui ressembler. À travers la nouvelle du même nom, qui puise sa matière dans une histoire privée, Beauvoir réalise une forme d'exorcisme de ses propres échecs et des écueils de son premier *ethos* de professeur, un *ethos* ambigu, qui s'institue chez elle aux confins des limites étroites de la profession, dans une zone à risques et sous haute surveillance — celle de l'institution, entre distance affichée avec celle-ci, désir larvé de respectabilité publique, et entreprise de séduction d'un public adolescent fasciné par le charisme de la jeune femme et par ses méthodes avant-gardistes.

2.2. La fin de l'exil provincial : le délaissement du professeur au profit du créateur

Il est paradoxal que Beauvoir n'ait pas voulu donner une image plus positive de son métier. Le portrait peu reluisant de la condition de jeune professeure de province, tel qu'il apparaît dans les nouvelles et, plus tard, dans *La Force de l'âge*, semble aller à l'encontre des nombreux témoignages d'anciens élèves qui rapportent, admiratifs, non seulement le charisme exceptionnel du professeur de philosophie, mais aussi l'investissement personnel qui semblait caractériser Beauvoir⁴³⁷. En embrassant parfaitement le rôle de « passeur » de la philosophie, elle témoignait de réelles qualités pédagogiques, notamment par son aptitude à dialoguer avec des publics différents, une prouesse qu'elle tenait de son expérience aux Équipes sociales de

⁴³⁷ Sartre connut une semblable renommée auprès de ses étudiants, et il ne manqua pas non plus de peindre, dans *Les Chemins de la Liberté*, les relations amicales de Mathieu, professeur de philosophie, avec le jeune et sympathique Boris.

Belleville. Le tout premier texte imprimé de Simone de Beauvoir⁴³⁸, prénommée Suzanne de Beauvoir par une erreur de la rédaction, illustre de manière éclatante la méthode et le désir pédagogique de Beauvoir à travers la lecture d'un classique du XVII^e siècle, *La Princesse de Clèves* :

Assez longuement je conte la vie de Madame de La Fayette, tandis que des yeux critiques examinent ses portraits (je pense qu'il est bon de montrer le portrait de l'auteur dont on parle : Madame de La Fayette n'est plus seulement un nom imprimé pour qui a discuté la forme de son nez). Puis, pour situer le roman, je promène mes amies sur les bords du Lignon, à travers la chambre bleue d'Arthémise... et tout les intéresse, ou les amuse dans cette société précieuse que je leur dépeins, sacrifiant un peu, je crois, l'exactitude au pittoresque. [...]

La Princesse de Clèves n'a donc pas été seulement pour moi l'occasion de communiquer à mes amies quelques notions d'histoire littéraire — fragmentaires et superficielles, quel prix pourraient-elles avoir ? — j'ai cherché surtout à arrêter un temps des esprits neufs devant la véritable beauté : non à leur donner une connaissance, mais à leur inspirer un amour. [...]

Ce but, je ne l'ai pas d'ailleurs consciemment poursuivi d'après un plan fixé d'avance ; je me suis simplement laissé guider par le plaisir de voir se fortifier notre sympathie dans une admiration commune.

Le retour de Beauvoir à Paris en 1936, au lycée Molière, alors que Sartre doit enseigner à Laon, marque la fin de l'exil provincial en même temps qu'une évolution sensible dans la perception de son enseignement. L'écrivain commence à prendre le pas sur le professeur dans les deux années qui suivent⁴³⁹, ce qui induit en même temps un changement notable dans son mode d'enseignement. Beauvoir semble préparer ses cours « avec goût » : « c'était des conversations d'individu à individu plutôt qu'un travail » (FA, 394). Elle évoque l'« aventure individuelle » qui la porte à « essayer d'inculquer [s]es façons de penser » à ses adolescentes, en recourant, notamment, à des exemples tirés de son expérience pour illustrer ses leçons de psychologie. Beauvoir a une vision très personnelle de l'enseignement et prodigue ses cours de manière assez « curieu[se] », selon le témoignage de Jacqueline Gheerbrant, ancienne élève de Beauvoir au lycée Molière : au lieu d'utiliser le manuel d'Armand Cuvillier, encore en vogue après la guerre⁴⁴⁰, elle enseigne la philosophie sans manuel, presque sans notes, sous la forme d'un cours « parlé », magistral, ménageant une certaine distance avec ses élèves. Il semble que la professeure désormais confirmée ait voulu se distinguer de l'enseignement dogmatique de la philosophie, tel qu'il pouvait être pratiqué à l'époque, en défendant un

⁴³⁸ Ce texte, sous forme d'article, est écrit en juin 1927 et publié dans *Bulletin de Méthode*, Les Équipes sociales, n°6, p. 161-164. Il est possible de la consulter dans *Le Monde* (Hors-série) : *Simone de Beauvoir. Une femme libre*, « «La Princesse de Clèves» à Belleville », texte présenté par Tiphaine Martin, 2011, p. 28-30, ainsi que dans *Beauvoir, L'Herne, op. cit.*, p. 37-39.

⁴³⁹ Elle commence un roman en 1937, *Légitime défense*, qui deviendra *L'Invitée*, alors que Gallimard et Grasset refusent *Primauté du spirituel*. En 1938, elle a la certitude qu'elle pourra achever son roman et qu'il sera publié.

⁴⁴⁰ Lorsqu'elle enseignait à Rouen, Beauvoir semble avoir encore usé de ce manuel, qui remplaçait les « livres scandaleux » qu'elle soumettait à ses élèves. Le manuel lui sert de rempart contre les « imprudences » de son enseignement. Voir FA, p. 188.

enseignement plus libre, porté sur des questions plus que des réponses, et une philosophie de la responsabilité individuelle⁴⁴¹.

L'ancienne élève croit reconnaître les constructions philosophiques de Sartre derrière la transmission du savoir par la professeure : « Avec le premier cours, elle nous a immergées dans l'existentialisme ; après, c'était plus facile ». Le penchant commun de Sartre et de Beauvoir pour les zones d'ombre de la réalité humaine à travers les déviations, la folie, l'étude de la psychologie pathologique, pousse Beauvoir, par exemple, à recommander à ses élèves d'assister à une consultation à l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne, une incitation peu orthodoxe qui témoigne de la perméabilité entre l'activité professorale et les recherches en cours menées parallèlement par les deux philosophes⁴⁴². C'est certainement cette contamination du spéculatif sur l'enseignement proprement dit qui fit dire à Beauvoir dans *La Force de l'âge* : « Je remplissais les fonctions d'un professeur de philosophie, je n'en étais pas un⁴⁴³ » (FA, 394). Cet aveu témoigne-t-il d'un renoncement progressif à la carrière professorale au profit de l'écriture ?

Sa carrière se prolonge en 1939, aux lycées Camille-Sée et Henri-IV, puis au lycée Victor-Duruy. Le témoignage de Geneviève Sevel, ancienne élève au lycée Camille Sée en classe de lettres supérieures, pendant la dernière année d'exercice de Beauvoir (1942-1943), confirme la méthode et le contenu avant-gardistes de l'enseignement prodigué, « d'une exceptionnelle qualité » :

[S]es [...] cours offraient une très grande unité car ils étaient réalisés dans la perspective de la phénoménologie ; c'était alors une approche très neuve des problèmes car la phénoménologie n'était pas enseignée à cette date dans les universités françaises. [...] Elle ne faisait qu'un cours « magistral », prenant la parole dans un exposé continu, très dense, très ordonné aussi, réalisé sans recourir à l'appui d'aucune note et en disposant d'un exceptionnel talent d'orateur. [...] Elle pensait à vive allure et elle travaillait aussi très vite⁴⁴⁴.

En réalité, Beauvoir offre un visage polymorphe à ses élèves. Sa forte personnalité en désoriente plus d'un, puisque d'autres témoignages offrent une image beaucoup plus critique de la professeure, insistant sur sa distance, voire son « incommunicabilité ». Colette Hersent, ancienne élève de Beauvoir au lycée Camille Sée, raconte :

⁴⁴¹ J.-F. Louette fait le même constat dans le cas du professeur Sartre : « Là-dessus, tous les témoignages s'accordent : Sartre posait des questions sans les résoudre, renvoyant chacun à l'exigence de juger selon soi-même (Merleau-Ponty) » (J.-F. Louette, « Jean-Paul Sartre en classe », *Traces de Sartre*, op. cit., p. 330).

⁴⁴² Sartre, à l'époque, enseigne au lycée Pasteur de Neuilly et est en pleine préparation des nouvelles du *Mur*, qui portent la trace de cette attirance pour les phénomènes d'hallucination, les anomalies de la perception, dont l'écrivain fait lui-même l'expérience en 1935 en recevant une piqûre de mescaline.

⁴⁴³ On peut y voir aussi la marque d'un certain désenchantement et d'une forme de résignation qui apparaît à la fin des années trente : « Mon métier ne m'ennuyait pas. Les réunions de professeur étaient fastidieuses, mais je ne détestais pas la discipline que mon emploi du temps m'imposait : il donnait une armature à mes journées ; je n'avais que seize heures de cours par semaine, ce n'était pas dévorant. Je continuais cependant à refuser toute solidarité avec mes collègues [...] » (FA, 394).

⁴⁴⁴ « Je considère comme une grande chance d'avoir pu recevoir son enseignement » (Annexe II) dans I. Galster, *Beauvoir dans tous ses états*, op. cit., p. 62-63.

Elle portait déjà son célèbre turban qui encadrait un visage au beau regard bleu d'une intelligence lointaine et parfois glacée. Sans contact avec personne, elle prenait place devant nous et débitait son message philosophique dans un langage pour nous si étrange et hermétique que très vite l'attention décrochait. [...] Nous n'avions pour elle ni antipathie, ni sympathie, de la curiosité seulement à cause de son caractère insolite dans le contexte du lycée. [...] En fait, nous étions des étrangères dans des mondes sans communication. Son intérêt était ailleurs et nous le sentions bien⁴⁴⁵.

Gilbert Joseph, dans son essai polémique, insiste sur la prévalence de la philosophe sur la pédagogue, et sur l'échec d'un enseignement quasiment inaccessible à la majorité des élèves. Il construit le portrait de Beauvoir professeure comme l'exacte *antithèse* de celui de Sartre, à partir des témoignages de ses anciens élèves :

Sartre se présentait à ses élèves comme doué d'une exceptionnelle connaissance de la langue française, d'une maîtrise absolue dans la construction oratoire du discours qui lui permettaient d'exprimer les pensées les plus abstraites, les plus riches en contradictions avec les mots de tous les jours. Il était immédiatement accessible et la simplicité du vocabulaire employé avec une précision effective permettait à son auditoire de suivre l'enchaînement du raisonnement, la fusion des idées, sans s'y perdre, et tout paraissait clair et ordonné. Non seulement Sartre enseignait sans ennuyer, mais il préparait les esprits à débattre librement tout en manifestant son influence par un exposé honnête des thèses⁴⁴⁶.

Ce portrait ne manque pas d'éloges à l'égard de Sartre pédagogue⁴⁴⁷. Derrière le parti-pris évident de l'historien, il est intéressant de rapporter ces deux images opposées de Sartre et Beauvoir professeurs à leurs intentions — ou dénégations — premières, telles que nous avons pu les mettre en valeur au début de ce chapitre : d'un côté, le dégoût de Sartre pour le métier, de l'autre, le désir beauvoirien de « former des esprits et des âmes ». Paradoxalement, Sartre aurait réussi en sa mission de pédagogue là où Beauvoir, toujours selon Gilbert Joseph, échoue lamentablement à pratiquer « le cumul d'excellences⁴⁴⁸ ». Ce jugement rétrospectif a le mérite d'appuyer sur un point important, qui, sans doute, différencie les modes d'enseignement de Sartre et de Beauvoir.

Il semble que Sartre ait construit un pont entre son statut de professeur et celui de créateur et qu'il ait voulu passer constamment « d'un sacerdoce à l'autre⁴⁴⁹ ». Il a lui-même soutenu

⁴⁴⁵ « Souvenirs », manuscrit de Mme Colette Hersent, 1984. Cité par Gilbert Joseph, *Une si douce occupation... Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. 1940-1944*, op. cit., p. 179-180.

⁴⁴⁶ Gilbert Joseph, *Une si douce occupation... Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. 1940-1944*, op. cit., p. 191.

⁴⁴⁷ Jean-François Louette va dans le même sens lorsqu'il écrit : « Les témoignages abondent d'anciens élèves — J.-B. Pontalis, pour n'en citer qu'un — qui rapportent, admiratifs, quel merveilleux professeur de philosophie fut Jean-Paul Sartre [...] » (J.-F. Louette, « Jean-Paul Sartre en classe », *Traces de Sartre*, op. cit., p. 329). La distance et l'ironie avec lesquelles le critique esquisse le portrait de Sartre professeur nous paraît bien plus convaincant que le portrait simplificateur et comparatif établi par G. Joseph.

⁴⁴⁸ Expression empruntée à J.-F. Louette, *ibid.*, p. 330.

⁴⁴⁹ Expression de Sartre tirée des *Mots* où il établit déjà une passerelle entre l'école et l'écriture : « [...] les préoccupations des universitaires rejoignent celles des littérateurs ; je passerais constamment d'un sacerdoce à l'autre ; je vivrais dans le commerce des grands auteurs ; d'un même mouvement je révélerais leurs ouvrages à

cette lecture, lorsque, à la fin de sa vie, il voyait « un rapport entre le professeur de Lettres qui se forme un style en étant professeur, en corrigeant celui de ses élèves et ce même professeur usant du style qu'il avait ainsi étudié, pour faire un livre qui assurerait son immortalité⁴⁵⁰ ». Fort de son succès naissant auprès de la jeunesse intellectuelle puisqu'il est déjà reconnu comme « romancier philosophe »⁴⁵¹ — ce qui n'est pas encore le cas de Beauvoir — il essayait sa philosophie sur l'esprit des élèves, utilisait ses cours pour expérimenter ses recherches littéraires, et avait réussi à établir un contact amical avec ses élèves, sans code d'autorité hiérarchique, basculant sans cesse de la vie quotidienne à la philosophie. « Image d'un professeur, si peu professeur, [...] qui, profitant de la moindre interrogation écrite, en sortait des pages en vrac et se mettait à écrire, à écrire sans fin [...] »⁴⁵², écrit Annie Cohen-Solal. L'écriture, en quelque sorte, prolongea l'école, en transposant certaines pratiques propres à l'enseignement dans la pratique créatrice elle-même.

Est-ce en professant que Beauvoir s'est faite elle aussi écrivain ? Cette lecture semble peu applicable à son cas, non pas que le professeur de Lettres n'ait pas *modelé* en partie le style du créateur — les critiques ultérieures dénonçant le style « scolaire », professoral de l'écrivaine en témoignent largement —, mais l'influence s'est manifestée de manière indirecte, dans l'entre-deux de la profession et de la vie personnelle. Beauvoir n'a pas puisé son inspiration dans les ouvrages révélés à ses élèves, mais plutôt dans l'épaisseur du vivant et la matière biographique que lui offraient certaines de ses élèves. Parce que ses recherches étaient essentiellement littéraires, son intérêt, vraisemblablement, était ailleurs que dans la matière enseignée : c'est bien davantage *contre* la voie du professorat et *dans* la vie même, comme en témoigne la tendance à occuper son métier de manière *centrifuge*, en fuyant, à la périphérie, l'espace de confinement du professorat, que Beauvoir s'érigea en créateur.

Cette disposition à occuper des espaces qui n'étaient pas légitimes pour un professeur entraîna la fin de sa carrière, puisqu'en juin 1943, après douze ans d'enseignement, elle fut exclue de l'Université. La plainte formulée à son encontre pour détournement de mineure, provenant de la mère d'une ancienne élève, Nathalie Sorokine⁴⁵³, aura eu, en partie, raison de sa carrière⁴⁵⁴. Bien qu'elle fût réintégrée à la Libération⁴⁵⁵, Beauvoir ne revint pas à

mes élèves et j'y puiserais mon inspiration » (*Les Mots, Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op. cit., p. 85).

⁴⁵⁰ *Entretiens avec J.-P. Sartre*, dans *CA*, p. 605.

⁴⁵¹ L'article de Claudine Chonez paru à l'occasion de la publication de *La Nausée* porte ce titre : « Jean-Paul Sartre, romancier philosophe » (*Marianne*, 23 novembre 1938). Sartre est déjà l'auteur, en effet, d'une œuvre polymorphe : outre des écrits de jeunesse, *L'Imagination* (1936), *La Transcendance de l'ego* (1936-1937), *La Nausée* (1938), *Le Mur* (1939). À partir de 1939, il se lance dans l'aventure des *Chemins de la liberté* et de *L'Être et le Néant*.

⁴⁵² A. Cohen-Solal, op. cit., p. 354. La biographe utilise notamment le témoignage de l'architecte Jean Balladur, qui fut un élève de Sartre à Condorcet.

⁴⁵³ Beauvoir l'appelle « Lise » dans ses Mémoires.

⁴⁵⁴ Comme le montre Ingrid Galster, qui a réouvert le dossier de « l'affaire Beauvoir », sa suspension n'est pas tant due à un délit « de mœurs » qu'à l'épuration exécutée par Vichy, à l'heure où la France aspirait à la rénovation des valeurs morales et familiales. Il faut rappeler le climat général dans cette France de l'Occupation qui subissait, selon Gilbert Joseph, « l'influence du moralisme décadent du gouvernement de Vichy dont les innombrables circulaires ministérielles et rectorales étaient censées inciter le corps enseignant à exalter les vertus sanctifiantes du travail rédempteur, de la famille prolifique et religieuse, de la patrie frileuse [...] » (G. Joseph,

l'enseignement⁴⁵⁶, comme si cette exclusion avait marqué un point de *non-retour* dans sa vie ; elle provoqua dans le même temps la naissance de la carrière d'écrivain tant convoitée, puisque, par un étrange concours de circonstances, *L'Invitée* fut publié deux mois plus tard.

3. Vocation et création féminine

« Je ne serai jamais écrivain avant tout comme Sartre. » (FA, 34)

Ni « professeur de philosophie », ni « écrivain avant tout comme Sartre » : la vocation de Beauvoir est pour le moins paradoxale. Elle échappe à toute tentative de définition. Il faut rappeler que l'écriture, pour la génération des apprentis-écrivains que furent Sartre et Beauvoir, fait figure de vocation exceptionnelle, reposant en partie sur l'exaltation du pouvoir créateur, du sentiment d'élection, et constituant un investissement risqué que seuls les individus socialement privilégiés peuvent affronter. Comme le rappelle Anna Boschetti, « [l']incertitude de la carrière, contrastant avec les certitudes bureaucratiques de la vie professorale, soutient l'image charismatique des écrivains en perpétuant, par une analogie de conditions, le mythe romantique de l'individualité créatrice⁴⁵⁷ ». En outre, l'activité littéraire, y compris et surtout parmi les professeurs de philosophie, semblait redoubler de prestige au moment où Beauvoir et Sartre se lançaient dans l'aventure.

Beauvoir perpétue en partie ce mythe romantique dans ses *Cahiers de jeunesse*. Nombre de pages témoignent d'une proximité entre expérience littéraire et expérience religieuse et de l'inscription d'un « parler mystique⁴⁵⁸ » dans cette topique inspirée : « Âme tout entière exigée et comblée d'un don divin » (CJ, 715), écrit par exemple la diariste en juillet 1929. Le lent travail de subjectivation généré par sa pratique du journal intime aboutit à la prise de conscience, en février 1928, de l'exigence intérieure de soi par l'écriture :

L'as-tu assez attendue cette exigence. [...] Elle est là ; tu peux la chasser, elle guette dans l'ombre de ton remords indécis ; cette œuvre qui te veut, cette grandeur à laquelle tu dois te vouer. Ah ! non parce que c'est une œuvre, des taches noires sur du papier, mais parce que c'est la vie même qui veut par ta bouche se dire ; parce que ton sort est celui-là de souffrir en donnant naissance à un toi-même ignoré de toi. (CJ, 437)

Dans ces lignes qui rejoignent la plus pure tradition de l'inspiration, Beauvoir découvre l'intériorité de sa vocation. Judith Schlanger y voit le signe de la « vocation moderne » :

op. cit., p. 176). Les méthodes d'enseignement et les conditions de vie de Beauvoir ont joué un rôle certain dans son exclusion. Voir I. Galster, « Juin 1953 : Beauvoir est exclue de l'Université », *Beauvoir dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 97-109.

⁴⁵⁵ I. Galster note à propos de sa réintégration : « Il était logique que cette République, réinstaurée, revînt sur la décision de l'État de Vichy et annulât un arrêté qui n'eut d'autres justifications qu'idéologiques » (*Ibid.*, p. 99).

⁴⁵⁶ De la même manière, Sartre quitte l'enseignement en 1944 pour vivre de ses œuvres. Malgré ses compétences pédagogiques et sa passion pour ses élèves, l'écrivain avait pris le pas sur le professeur de manière définitive.

⁴⁵⁷ A. Boschetti, *op. cit.*, p. 26-27.

⁴⁵⁸ Expression de Michel de Certeau dans *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 164.

L'appel de cette vocation moderne vient de l'intérieur. Elle est la voix de la vérité intime et de la virtualité profonde. Son injonction est de découvrir ce qu'on est vraiment à partir de ce qu'on veut vraiment, c'est-à-dire à partir de ce qu'on veut vraiment faire. Il s'agit de reconnaître son désir d'activité le plus profond et de lui confier sa vie⁴⁵⁹.

Un lien indissoluble relie la vie à l'œuvre, une nécessité intérieure qui pousse irrésistiblement Beauvoir vers sa vocation : « La nécessité, qui ne porte aucune joie en soi, mais dont la présence est torturante si elle n'est pas chérie. Je ferai » (*CJ*, 437), écrit encore Beauvoir. L'appel est d'abord appel de l'absolu. Un mois plus tard, elle reprend, en opérant des variations sur ce thème : « Mais c'est une terrible chose de se sentir impérieusement exigée par une œuvre. Exigence âpre, sans consolation » (*CJ*, 439). Dans un même mouvement s'exprime le désir de vivre, dans toute sa plénitude, et le désir d'écrire une œuvre qui puisse l'aider à sortir de son angoisse et de ses obsessions, l'horreur de la mort et la hantise du néant, l'« oppression de cet inconnu qui [la] hante et [lui] échappe » (*CJ*, 442). La vocation chez Beauvoir peut être lue comme une réaction contre ce que la philosophe nommera, dans la terminologie existentialiste, « le délaissement », cette impression tragique de solitude que l'artiste éprouve dans l'angoisse.

Lors d'une conférence donnée au Japon en 1966, Beauvoir mêle son propre vécu au discours sociologique sur la vocation, affirmant qu'« [é]crire, c'est le résultat d'une vocation » décidée la plupart du temps dans la jeunesse de l'artiste :

[O]n ne s'improvise pas écrivain. Écrire, [...] c'est la réponse à un certain appel, qui se fait entendre généralement quand on est très jeune. Il y a des exceptions, des vocations tardives, comme celle par exemple de Jean-Jacques Rousseau. Mais enfin la plupart sont enracinées chez l'individu dès l'enfance. La vocation de Mozart est décidée à cinq ans, celle de Flaubert à neuf, et je pourrais citer beaucoup d'autres exemples⁴⁶⁰.

Si la vocation, résultat d'une prise de décision précoce et inaltérable, a des racines extrêmement profondes chez Beauvoir comme chez Sartre, elle n'est pas exactement identique dans l'un et l'autre cas. Beauvoir elle-même en a conscience très tôt, avant même sa déclaration dans *La Force de l'âge* : « Nos vocations ne se recouvraient pas exactement » (*FA*, 34) — à moins qu'elle n'ait fabriqué de toutes pièces cette image en négatif de soi comme pour justifier ses tâtonnements ou ses errances dans la mise en chantier de son œuvre. Le 17 septembre 1930, elle note, très précisément, dans son journal :

*N'importe, je ne serai jamais écrivain avant tout, Baladin comme est Sartre*⁴⁶¹. Inventer ne m'amuse pas. Le miracle dont je rêve est celui d'un Proust qui sauve un regard de petite fille aussi facilement que les tableaux d'Elstir et l'art de la Berma. (*CJ*, 847)

⁴⁵⁹ Judith Schlanger, *La Vocation*, op. cit., p. 13.

⁴⁶⁰ S. de Beauvoir, « La femme et la création » (Conférence donnée au Japon en 1966), dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 466.

⁴⁶¹ Je souligne. Beauvoir reprend cette phrase du journal dans *La Force de l'âge*, en la contractant (elle supprime volontairement le terme de « Baladin » qui renvoie à l'amuseur public, au bouffon, au saltimbanque). Ce passage

On a beaucoup écrit sur les ressemblances, évidentes, entre Beauvoir et Sartre, sur les « signes jumeaux » de leur front. Ces deux êtres bien nés étaient « honorablement dotés par la fortune et la société » — dans une moindre mesure pour Beauvoir⁴⁶² —, « et promis, dès le berceau, aux trajectoires rassurantes de la moyenne bourgeoisie⁴⁶³ » dont ils étaient tous deux issus. Dans son enfance, Beauvoir, de trois ans la cadette de Sartre, poursuit les mêmes rêveries que le jeune garçon et bénéficie, par son éducation, des mêmes prédispositions à l'écriture. Danièle Sallenave suggère néanmoins que la similitude de destins entre Beauvoir et Sartre s'arrête à une question de sexe : « [...] le choix d'écrire ne peut à l'évidence être le même pour une femme et pour un homme ». Elle poursuit :

Le combat que le « Castor de guerre » mène pour « être soi », et le confirmer avec éclat dans l'« écriture », prend tout son sens *par rapport à sa « situation » de femme* [...]. Le mène-t-elle ce combat, « en tant que femme » ? À aucun moment : elle dira même à la fin des années quarante que le fait d'être une femme ne l'avait pas « gênée », n'avait même jamais compté. *Et pourtant, rien de ce qu'elle a fait, voulu faire, réussi à faire, ne s'est fait de la même manière et aux mêmes conditions qu'un homme*⁴⁶⁴.

En dépit, donc, du sentiment beauvoirien d'indifférence par rapport à sa « situation » de femme jusqu'à l'écriture du *Deuxième Sexe*, la différence de sexes aurait constitué la ligne de partage du destin des deux écrivains. Si Sartre, parce qu'il est un homme, « se sent prédestiné » et « n'a qu'à laisser venir les choses », Beauvoir, elle, « a foi, non dans son destin, mais dans ses forces⁴⁶⁵ ». Cette lecture de Danièle Sallenave, opposant le destin masculin déjà tout tracé et le sentiment sartrien d'élection, issu du protestantisme, à la lutte féminine pour exister et à la morale singulière de Beauvoir — reposant sur l'impératif « [t]u peux, si tu le veux » —, ne paraît pas totalement satisfaisante et demande à être complétée par d'autres facteurs, qui ne relèvent pas spécifiquement de la question du *genre*. La différence de tempérament, de caractère, la formation morale, intellectuelle, issue en partie des lectures singulières, les divergences en rapport avec la perception du métier d'écrivain, tous ces éléments qui ont constitué pour notre étude des outils d'analyse de la genèse intellectuelle de Beauvoir devraient aussi figurer parmi les causes de la séparation des destins.

En outre, la lecture de Danièle Sallenave semble avoir été largement influencée par l'éclairage du *Deuxième Sexe*, dont la portée sociologique a été réactivée, quelque vingt ans après sa publication, par la Conférence sur « La femme et la création » donnée par Beauvoir en 1966 au Japon. Cette courte intervention vient combler en partie ce que l'on peut

restera célèbre : « Je ne saurai jamais aimer l'art que comme la sauvegarde de ma vie. Je ne serai jamais écrivain avant tout comme Sartre » (FA, 34).

⁴⁶² Toril Moi note à juste titre : « La différence sociale essentielle entre les deux familles tient au fait que les Beauvoir ont souffert d'une perte visible de prestige, ce qui n'a pas été le cas des Schweitzer » (Toril Moi, *op.cit.*, p. 95). Leurs déterminations familiales ne sont donc pas identiques.

⁴⁶³ A. Cohen-Solal, *op.cit.*, p. 23. Dans le contexte de la citation, cette phrase concerne Jean-Paul et son père Jean-Baptiste Sartre.

⁴⁶⁴ Danièle Sallenave, *Castor de guerre*, *op. cit.*, p. 59. Je souligne.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

considérer, avec Martine Reid, comme « l'une des taches aveugles du *Deuxième Sexe*⁴⁶⁶ », à savoir la question des femmes en littérature. Pour Beauvoir, l'éducation joue un rôle capital dans la vocation :

Pour vouloir écrire, c'est-à-dire recréer le monde d'une certaine manière, le reprendre en charge pour le montrer aux autres, il faut une énorme ambition. L'ambition, l'enfant mâle y est encouragé, du fait qu'il appartient à la caste supérieure. [...] il y a un idéal viril qui lui est proposé tout de suite et qui implique qu'il doit toujours se dépasser⁴⁶⁷.

Dans ce texte, la conférencière, prolongeant et vulgarisant devant un public étranger les éléments de sa théorie de l'aliénation féminine dans le cadre d'un système patriarcal, se sert des modèles fournis par la psychanalyse, notamment le complexe d'Œdipe, en montrant que cette incitation typiquement masculine au dépassement de soi est encore accentuée par la rivalité très violente à l'égard du père. « L'ambition est donc implantée en lui par toute son éducation et par son affectivité spontanée ; c'est dire qu'elle a chez lui des racines extrêmement profondes », conclut-elle. Ensuite, le sentiment de « délaissement », de contingence, que nous avons évoqué, s'affirmera plus nettement encore chez le garçon : « On lui demande d'émerger au-dessus de tous les autres, de s'élever au-dessus de ses semblables : il se sent seul ; il est effrayé, écrasé [...] ». Le garçon a donc toutes les raisons de s'adonner à l'activité créatrice en réaction contre cette angoisse. Pour la petite fille, les choses se présentent tout autrement : l'identification première à la mère, donc à « un être relatif et secondaire » est une « façon de nier et de supprimer l'ambition », et lorsque la jeune fille se met à vouloir ressembler au père et à regarder sa mère comme une rivale, il est déjà trop tard. Les jeux sont faits : « elle est déjà habituée à la modestie »⁴⁶⁸.

L'expérience de Beauvoir semble pourtant aller à l'encontre du portrait-type qu'elle dresse de la jeune fille :

Et puisqu'elle aime son père, si celui-ci a, comme la plupart des hommes, une image traditionnelle de la femme, s'il souhaite que sa fille devienne une bonne épouse, une bonne mère, une femme du monde, une femme d'intérieur accomplie, *elle réfrènera le peu d'ambition qu'elle pourrait avoir, et elle choisira de devenir une mère de famille accomplie*. [...] elle éprouve moins que le petit garçon le délaissement, l'angoisse d'exister et elle a donc moins besoin de dépasser et de recréer ce monde où elle est jetée. Elle éprouve beaucoup moins le besoin de construire une œuvre [...]. *Donc, pour toutes ces raisons, la petite fille a beaucoup plus rarement que le garçon, une vocation créatrice*⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ Martine Reid poursuit sur la question des femmes en littérature : « Elle aurait pu être posée, elle ne l'a pas été — parce que Beauvoir n'y voyait pas une “question”, parce qu'elle ne remettait pas en cause une littérature des grands auteurs, parce qu'elle plaçait pour une égalité ontologique et entendait dépasser le vieux discours de la différence » (Martine Reid, *Des Femmes en littérature*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2010, p. 8).

⁴⁶⁷ S. de Beauvoir, « La femme et la création », *op. cit.*, p. 467.

⁴⁶⁸ L'idéologie patriarcale a déjà accompli son œuvre, si l'on reprend la terminologie du *Deuxième Sexe*. La jeune fille n'est plus capable de résistance : « [Elle] n'accepte pas le destin que la nature et la société lui assignent : et cependant, elle ne le répudie pas positivement ; elle est intérieurement trop divisée pour entrer en lutte avec le monde ; elle se borne à fuir la réalité ou à la contester symboliquement » (*DS II*, 120).

⁴⁶⁹ S. de Beauvoir, « La femme et la création », *op. cit.*, p. 468. Je souligne.

Néanmoins Beauvoir reconnaît l'existence de quelques exceptions et cite l'exemple de Virginia Woolf, dont elle se sent certainement proche par l'éducation paternelle qui semble similaire à leurs deux expériences. On pourrait lire le portrait de l'écrivaine anglaise comme un modèle d'explication de sa propre singularité ou marginalité :

Toute petite elle a été traitée par son père comme un garçon ; il a reporté sur elle toutes les ambitions qu'il aurait pu avoir pour un garçon. Elle a toujours été encouragée à écrire ; elle est devenue l'écrivain qu'elle est devenue en accord avec la volonté paternelle.

Beauvoir ne dénie pas aux femmes la capacité de développer des potentialités créatrices, mais cette situation relève de l'exception. Voilà sans doute pourquoi il n'y a jamais eu de grands écrivains chez les femmes pour Beauvoir⁴⁷⁰, comme elle semble l'affirmer en 1949 : « Comment les femmes auraient-elles jamais eu de génie alors que toute possibilité d'accomplir une œuvre géniale — ou même une œuvre tout court — leur était refusée ? » (DS II, 630). Le discours de 1966 revient sur cette question et fait une concession au talent féminin : en raison de sa « position privilégiée⁴⁷¹ », due à sa situation marginale et à son point de vue distant sur le monde, la femme se trouve bien placée pour faire des œuvres littéraires. Beauvoir reconnaît ainsi l'existence d'« un grand nombre d'œuvres féminines réussies et importantes » — celle de Murasaki Shikibu, qu'elle cite en exemple⁴⁷², ou, pour la France, celle de Mme de La Fayette —, mais elles n'atteignent pas le rang des « très grandes œuvres » qui sont censées remettre entièrement le monde en question.

Ce texte de 1966 est troublant, si on le rapporte à la pensée de jeunesse de Beauvoir. Il existe en effet un fossé qui sépare le rapport de la jeune Beauvoir à la création — marqué très fortement par *l'intériorité* de la vocation — et le discours, près de quarante ans plus tard, de l'essayiste, fortement conditionné par des déterminations culturelles, et privilégiant l'éducation et le contexte socio-culturel sur la vocation. Inscrivant sa pensée dans l'opposition entre nature et culture, elle s'érige, en effet, contre une représentation qui tendrait à faire de la vocation un phénomène naturel, relatif aux *essences* : « Ils imaginent que c'est une sécrétion naturelle ; l'artiste, l'écrivain, produirait des œuvres, comme la vache donne du lait ». Or la vocation, « processus extrêmement complexe », est « conditionnée par tout l'ensemble de la société⁴⁷³ », écrit-elle. Beauvoir impose au modèle vocationnel des grilles de lecture fortement

⁴⁷⁰ La prétendue infériorité créatrice des femmes est étudiée dans le deuxième tome du *Deuxième Sexe*. Toril Moi réserve un court chapitre à cette question, mais ne fait pas mention, curieusement, de la Conférence de 1966 où Beauvoir lie directement le problème de la création féminine à la question de la vocation.

⁴⁷¹ S. de Beauvoir, « La femme et la création », *op. cit.*, p. 469.

⁴⁷² On notera la capacité d'adaptation étonnante de la conférencière au public auquel elle s'adresse et les talents discursifs de sa démonstration. Citons le passage : « Là encore je prendrai l'exemple de votre grand écrivain Murasaki Shikibu. Elle était merveilleusement bien placée pour écrire le grand roman qu'elle a écrit, et qui donne la peinture la plus extraordinaire qu'on puisse imaginer de la Cour au début du XI^e siècle ; elle vivait à la Cour, elle était ce que nous appelons en France une dame d'honneur, toute proche de l'impératrice ; et cependant elle n'avait pas elle-même la responsabilité d'un homme, elle n'était ni grand fonctionnaire, ni guerrier, ni ministre ; elle n'agissait pas. Elle était dans le coup sans y être. C'est une position privilégiée et il n'est pas tellement étonnant, réflexion faite, que ce soit une femme et non un homme qui ait écrit le roman de Genji » (*Ibid.*, p. 469-470).

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 473.

inspirées par l'approche marxiste. Sans doute s'agissait-il alors de récuser toute conception romantique de la création « inspirée » et de lui substituer l'idée d'un travail formel bien plus en adéquation avec les exigences de la nouvelle littérature dans les années soixante.

Ce discours « anti-vocationnel » puise en réalité ses racines dans les années trente, lorsque Sartre et Beauvoir commencent à se déprendre du spiritualisme de leur jeunesse. Sartre, dans *Les Mots*, explique son renoncement au monde éternel des génies et des grands écrivains, son abandon de l'idée d'un *salut* par les Lettres, au profit d'un engagement dans le monde, l'écrivain liant son sort à celui de ses contemporains. Il prétendra en finir avec une conception spiritualiste de la littérature, considérée comme un salut : « [...] prélevé sur le catholicisme, le sacré se déposa dans les Belles-Lettres et l'homme de plume apparut, *ersatz* du chrétien que je ne pouvais être⁴⁷⁴ ». Il s'en prend à l'Esprit des philosophes idéalistes « censé insuffler une nécessité esthétique et éthique aux subjectivités singulières », selon les termes de Pascale Fautrier. Dans son article sur les *Cahiers de jeunesse*, elle note avec justesse :

Deuil de la Littérature, certes, mais pour prôner une pratique littéraire, débarrassée de l'idéalisme et du spiritualisme qui avait été, à travers Barrès, Claudel et d'autres, le bain culturel de deux adolescents, comme le confirment les *Cahiers*. [...] Beauvoir, dès ses textes philosophiques d'après-guerre, s'attelle, elle aussi, à cette *désacralisation de la Littérature*⁴⁷⁵.

Cette « désacralisation de la Littérature » va de pair avec celle de la Littérature-religion et de la « vocation ». À cet égard, l'évolution de Beauvoir est sensiblement différente de celle de Sartre. Dans l'épilogue de *La Force des choses*, elle semble répondre par anticipation aux *Mots* en affirmant la singularité de son entreprise d'écriture :

Malgré ce fond de désenchantement, toute idée de mandat, de mission, de salut évanouie, ne sachant plus pour qui, pour quoi j'écris, cette activité m'est plus que jamais nécessaire. Je ne pense plus qu'elle « justifie », mais sans elle je me sentirais mortellement injustifiée. (*FC II*, 498)

Beauvoir maintient bien contre Sartre l'idée d'une *justification*. L'appel sacré de sa jeunesse se change donc en une autre *espèce* de « vocation » : en projetant sur l'écriture sa volonté de se faire exister pour les autres, Beauvoir fait passer sa vie avant l'écriture et cherche dans la pratique littéraire un moyen d'être justifiée. La « lutte » beauvoirienne pour l'écriture, pour reprendre le terme de Danièle Sallenave, n'est pas tant une lutte *féminine*, *sexuée*, qu'une lutte *existentielle*.

⁴⁷⁴ J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁷⁵ Pascale Fautrier, « Les *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir ou la tentation de l'absolu », *op. cit.*, p. 194-195.

CHAPITRE II :

DES PREMIERS ÉCHECS ROMANESQUES AUX NOUVELLES

« Toute œuvre a une histoire. Non pas celle, anecdotique, qui l'inscrit dans la vie de son auteur, mais celle de ses évolutions, de ses involutions, de ses déformations ou de ses transformations [...] ». C'est ainsi que Dominique Viart introduit le mouvement de l'œuvre d'un contemporain de Beauvoir, Claude Simon, et tente de tracer le *trajet* d'une œuvre qui, au regard de ses préoccupations thématiques, de ses obsessions et de ses ressassements, révèle « une cohérence extrême⁴⁷⁶ ». Cette lecture vaudrait aussi pour celle de Beauvoir, à la différence près que jamais une œuvre, sans doute, ne sera partie d'une telle *proximité* avec la vie et d'une telle volonté de retranscrire, de transposer un événement *vécu* au gré de ses propres évolutions. Quel est cet événement réel devenu pour Beauvoir *enjeu* majeur de la fiction ? De quoi *doit* parler l'œuvre, si ce n'est d'un événement foudroyant, survenu à l'automne 1929 ?

La rencontre avec Sartre ouvrit une ère nouvelle à Beauvoir⁴⁷⁷, débarrassant définitivement son être de tous les oripeaux qui entravaient sa marche vers l'avenir ; du moins est-ce l'interprétation de la mémorialiste dans *Tout compte fait* :

Comment aurais-je évolué si je n'avais pas rencontré Sartre ? Me serais-je débarrassée plus tôt ou plus tard de mon individualisme, de l'idéalisme et du spiritualisme qui m'encombraient encore ? Je ne le sais pas. Le fait est que je l'ai rencontré et que ce fut *l'événement capital de mon existence*. (TCF, 33 ; je souligne)

Cet « événement capital », lumineux, ce ravissement qui irradiia la vie de Beauvoir, laissa momentanément dans l'ombre un *autre événement* qui survint la même année, la mort précoce, tragique, injuste de l'amie Élisabeth Mabile, alias « Zaza », prise dans un jeu d'ombres et de lumières que les *Cahiers de jeunesse* diffusent discrètement. C'est le traitement de cet autre événement en partie passé sous silence dans le carnet de 1929, et constituant une véritable matrice d'écriture dans les premiers récits de fiction de Beauvoir, que nous voudrions à présent interroger. Beauvoir le reconnaît volontiers, cette matière initiale n'est pas imaginaire mais elle est d'origine biographique. Tout le roman est parti de cette violence ressentie, de cet investissement affectif très fort que suscita, dans sa vie, la mort de Zaza. Cet événement traumatique demeure si constamment présent que l'œuvre y revient

⁴⁷⁶ Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, PUF, 1997, p. 3-4. La comparaison avec Claude Simon n'est pas arbitraire. Tous deux se disent sans imagination romanesque et il existe, dans l'un et l'autre cas, « une porosité manifeste [...] entre l'œuvre et la vie » (*Ibid.*, p. 31), comme en témoigne notamment l'« image mère » de *La Route des Flandres* issue de l'expérience simonienne de la guerre de 1940.

⁴⁷⁷ Nous ne reviendrons pas sur les circonstances biographiques de leur rencontre et la nature de leur relation, durant les premières années, qui ont fait l'objet de nombreux travaux, et qui n'intéressent pas directement notre sujet ici. Sur ce point, voir par exemple Deidre Bair, *op. cit.*, p. 162 et suivantes.

sans cesse, le reprend, le retravaille : il imprègne, obsède les premiers récits, et au-delà de cette œuvre première, toute l'œuvre beauvoirienne, au point que certains critiques ont pu placer son écriture « sous le signe du deuil »⁴⁷⁸, la douleur ressentie à la mort de Zaza affluant encore, mais sous des formes différentes, lorsque Beauvoir rédige les deux récits de fin de vie que sont *Une mort très douce* (1964) et *La Cérémonie des adieux* (1981)⁴⁷⁹.

Or, et c'est là un des paradoxes de son écriture, l'événement vécu se révèle être matière impossible de fiction ; il se mue en échec romanesque, et pourtant reconduit au roman comme s'il n'y avait pas d'autre voie possible pour lui que de partir de cette expérience singulière, de cette vie arrêtée dans le temps et se poursuivant dans le présent de la « mémoire inquiète » de Beauvoir, en *engageant* par là même son écriture.

1. Le récit impossible

Deirdre Bair a pointé l'« anomalie » que représenta Zaza parmi les amitiés féminines de Beauvoir : Zaza était l'une des rares sur lesquelles elle ne pouvait avoir de prise⁴⁸⁰ ; son sort lui échappait en partie, malgré ses tentatives pour l'intégrer à sa propre conception de la vie et à un destin commun d'intellectuelles. Sa mort brutale créa un effet de prodigieuse anomalie dans les destins féminins dont Simone avait su s'entourer, une étrangeté redoublée par les circonstances suspectes de sa mort. Simone attribuera très vite celle-ci à un crime perpétré par la morale bourgeoise et catholique de la famille Lacoïn. Le journal intime témoigne à de nombreuses reprises de l'attitude tyrannique de la mère de Zaza, Madame Lacoïn :

[...] Mme Lacoïn « hait les intellectuels », défend à Zaza de « lire ces livres stupides », etc. Elle se soumet, chrétiennement ; mais elle est pâle, triste, blessée. Il faudrait qu'elle se marie, avec quelqu'un qui te ressemble, et qu'elle soit heureuse. Je pense à elle, j'ai du chagrin. Que Mme Lacoïn me déteste, ça m'est bien égal ; qu'elle ennuie Zaza, ça ne m'est plus égal du tout. (CJ, 471)

Il n'est pas rare, dans les *Cahiers*, de lire certains passages dépassant l'histoire singulière de Zaza pour rejoindre le plan de l'universalité, comme si déjà, Beauvoir tenait dans l'histoire de Zaza — dont la fin tragique achèvera de la rendre « romanesque » — un scénario possible, en 1931, pour son roman, une de ces figures au destin manqué qui abondent dans son œuvre : « Triste sort des jeunes filles ; leur solitude, et leur richesse inemployée », écrit ensuite la diariste. L'apprentie écrivaine n'a pas attendu la mort précoce de Zaza pour tenter de mettre en scène, sous une forme romanesque, la vie de cette dernière, et surtout de tenter de

⁴⁷⁸ C'est le cas notamment de Pierre-Louis Fort, dans son ouvrage *Ma Mère, la morte. L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Éditions Imago, 2007 (pour Beauvoir, voir p. 61-83). Éliane Lecarme-Tabone, à la lumière d'une étude génétique, appuie aussi cette hypothèse : « L'examen de certains manuscrits (ceux des *Mandarins* et des *Mémoires d'une jeune fille rangée*) confirme combien l'histoire de Zaza constitue le fil rouge de la création littéraire de Simone de Beauvoir jusqu'en 1958 » (É. Lecarme-Tabone, « D'Anne à Zaza : une lente résurrection », dans *Beauvoir*, L'Herne, *op. cit.*, p. 207).

⁴⁷⁹ Le premier revenant sur le décès de la mère, le second sur celui de Sartre.

⁴⁸⁰ Voir Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 168.

l'éclaircir, car les lettres que Zaza envoyait à Beauvoir, peu avant sa mort, la laissaient de plus en plus perplexe⁴⁸¹. Deirdre Bair évoque des fragments de manuscrit qui tentent de recréer la tragédie qui était en train de se dérouler sous les yeux de Simone, avec toute l'incompréhension qui était la sienne aux moments des faits :

Dans cette version, son héros se voit doter d'une sœur dont il est très proche par l'âge et par les liens affectifs, tout comme Merleau-Ponty l'était avec la sienne, tandis que le personnage de Zaza, ici appelée Jeanne, affronte le même problème de morale et d'obéissance que dans la réalité. [...] Plusieurs phrases sont griffonnées [...]. Elle cessa d'écrire sur Zaza parce qu'il était « trop déroutant » de créer une histoire à partir d'une situation réelle [...]⁴⁸².

À la page suivante, le manuscrit présente un sujet neuf : « Écrire sur le conflit d'un jeune homme qui ne vit pas pour cette terre. D'une jeune fille qui vit pour cette terre. Ils se rencontrent dans le Limousin et ... ». Cette version coïncide avec les premières attirances physiques de Beauvoir pour Sartre. La jeune femme semble donc hésiter entre une transposition romanesque de la situation de Zaza et celle de sa propre vie.

En 1931, avec les encouragements de Sartre, Beauvoir souhaite se remettre à écrire, mais elle ne trouve aucune idée substantielle susceptible de l'intéresser. La solitude de Marseille, alors qu'elle commence sa carrière d'enseignante, fait resurgir le deuil de Zaza. Elle tente d'écrire une forme de biographie de Zaza, cette fois-ci sous le masque romanesque d'« Anne ». L'intrigue nous est connue par le récit détaillé que la mémorialiste en fait dans *La Force de l'âge*. Elle repose sur une histoire principale, celle de deux femmes dont tout les sépare : Geneviève, vingt ans, « ni laide ni sottie, mais d'une intelligence un peu fruste et sans grâce », a pour caractéristique d'être ardente à vivre et fort influençable ; Mme de Préliane, femme de quarante ans, indépendante, discrète, séduisante, possède un goût prononcé pour le sens artistique et désire accomplir une œuvre⁴⁸³. Geneviève, à qui Beauvoir donne certains de ses traits, voue un « culte passionné » pour Mme de Préliane mais découvre un être de chair et d'os derrière l'idole qu'elle s'est forgée. Beauvoir ne se contente pas d'une seule histoire et utilise un de ces expédients littéraires qui trouvera sa forme mûre dans la version finale de *Quand prime le spirituel* : « Je pensais, en outre, que pour évoquer l'épaisseur du monde il est bon de tisser ensemble plusieurs histoires. Mon passé m'en proposait une qui me paraissait tragiquement romanesque : la mort de Zaza. J'entrepris de la raconter » (FA, 120). Un troisième personnage féminin apparaît, Anne, une femme mariée à un bourgeois bien-pensant, Pierre-Paul, amie de Geneviève, bientôt ravie par la figure attirante de Mme de Préliane, une relation d'emblée sous le signe de l'ambiguïté — une dominante dans les relations féminines que l'écrivaine tissera dans son œuvre. En somme, Beauvoir esquisse les conditions d'un trio au féminin, alors même qu'elle souhaitait préserver les relations entre ses protagonistes de toute « équivoque sexuelle ». Le nœud de l'intrigue se resserre lorsqu'un conflit moral,

⁴⁸¹ « Castor tenta d'y voir clair en les incorporant au récit qu'elle avait commencé d'écrire deux ans plus tôt à Meyrignac, puis finit par en faire un récit indépendant mais qui resta inachevé » (*Ibid.*, p. 169).

⁴⁸² *Ibid.*, p. 169.

⁴⁸³ Mme de Préliane emprunte ses traits à Camille, d'après Beauvoir, pour son goût du travail créateur.

existentiel, apparaît entre le caractère étouffant de son milieu marital et l'espace de liberté que lui procure sa relation amicale avec Mme de Préliane :

Tout en aimant son mari, Anne s'étiolait dans le milieu où il la confinait ; elle commençait à s'épanouir le jour où elle entrait dans le cercle de Mme de Préliane qui l'encourageait à développer ses dons de musicienne. Son mari lui interdisait ses fréquentations. Écartelée entre son amour, son sens du devoir, ses convictions religieuses et d'autre part son besoin d'évasion, Anne mourait. (FA, 121)

On voit bien comment Beauvoir, en partant de sa propre expérience, et en répartissant entre ses protagonistes féminins deux tendances qui se contrariaient en elle — son ardeur à vivre et son désir d'accomplir une œuvre — glisse inévitablement vers l'histoire de Zaza, comme si l'écriture *devait* obéir à la représentation de son *alter ego* et les deux histoires s'interpénétrer ou se garantir l'une l'autre. En effet, le récit d'apprentissage de Geneviève passe en partie par l'épreuve douloureuse du deuil de son amie : l'épisode du train après l'enterrement d'Anne à Uzerche devait finir de désillusionner Geneviève, de la ramener « à la solitude et à la vérité ». La jeune fille, à laquelle Beauvoir s'identifiait, devait, à la fin du roman, « entr[er] en possession d'elle-même », c'est-à-dire reconquérir sa liberté et son autonomie.

En voulant faire de l'amour conjugal, bourgeois et sclérosant, un équivalent de la dévotion de Zaza à l'égard de sa mère, Beauvoir s'était fourvoyée. Comme le note Éliane Lecarme-Tabone, « [l]a transposition romanesque trahissait l'histoire de Zaza⁴⁸⁴ ». Il manquait à l'intrigue le récit d'enfance d'Anne qui eût pu, seul, marquer la profondeur de l'emprise physique et de l'ascendant de la mère sur sa fille, une des causes principales, pour Beauvoir, de la « maladie » de Zaza. De même, l'amitié pour Mme de Préliane n'était, semble-t-il, pas assez profonde pour provoquer le déchirement intérieur d'Anne. Sa mort ne pouvait apparaître qu'arbitraire. Le portrait de Mme de Préliane était trop détaché de son rapport direct à soi et aux choses : en somme, Beauvoir était encore trop préoccupée à « fabriqu[er] du merveilleux » (FA, 121). Cette autocritique, sur laquelle nous nous fondons, omet néanmoins un point essentiel : la relation à trois personnages, par l'effet de médiation et de distance qu'elle instaure entre eux, ne semble pas opératoire pour représenter le réel *face-à-face* qui marqua les rapports intimes entre Zaza et Beauvoir. La structure triangulaire, voie d'accès privilégié au romanesque, demeure inapte à rendre compte du tête-à-tête Beauvoir-Zaza.

Ce premier récit achevé mais jamais publié, écrit à Marseille en 1932, abordait un thème qui resterait dans tous les récits que Beauvoir ébauchera par la suite : « le mirage de l'Autre », avec toutes les phases du rapport à autrui que sont la séduction, le ravissement, puis la désillusion et la reconquête de sa propre autonomie. S'il présentait de nombreux défauts, il était particulièrement habile dans sa construction. La diversité des éclairages et des points de vue permettait au lecteur de découvrir une facette de chaque personnage par le biais d'un autre personnage, une technique que Beauvoir développera avec brio dans *Quand prime le spirituel* :

⁴⁸⁴ É. Lecarme-Tabone, « D'Anne à Zaza : une lente résurrection », dans *Beauvoir, L'Herne*, op. cit., p. 208.

Geneviève était vue par Anne, ce qui donnait un peu de mystère à sa simplicité ; on voyait Mme de Préliane et Anne par les yeux de Geneviève, et celle-ci sentait qu'elle ne les comprenait pas bien ; par-delà ses insuffisances, le lecteur était donc invité à deviner une vérité qui ne lui était pas brutalement assénée. (FA, 122)

Les portraits des personnages sont donc ainsi construits *de biais*, grâce aux résonances fortuites que les personnages se renvoient les uns les autres : chaque personnage s'impose par le regard d'autrui et dispose d'une part d'ombre qui grandit ou au contraire rétrécit au gré de ses rencontres, révélant sa part d'incomplétude. Il ne s'agit pas d'édifier mais de faire transparaître une certaine vérité sur un personnage, toujours sujette à caution.

Cette première tentative révélait une faille à laquelle Beauvoir devait remédier dans ses tentatives ultérieures : le sens théorique que le roman voulait dégager — « le conflit entre la sclérose bourgeoise et une volonté de vie » — se détachait trop du « fait brut » — la mort de Zaza — qui paraissait peu crédible. En somme, Beauvoir avait conçu des personnages qui manquaient d'empreinte ou d'épaisseur existentielle. Est-ce parce que l'écrivaine ne s'y mettait pas suffisamment en scène à travers ses personnages, refusant de parler d'elle, de « donner dans le genre “journal intime” » (FA, 122) ? Elle hésitait encore entre deux *formules* romanesques : soit raconter le fait brut, la mort de Zaza, en se soustrayant elle-même à son sujet, soit parler d'elle-même, mais sous quelle forme ? En réalité, les deux formules se recouvraient puisque l'histoire de Zaza, à jamais obscure, opaque, ne pouvait être que *son* histoire, de son point de vue à *elle*, c'est-à-dire vécue, de l'intérieur, *par* Simone elle-même. Le principal écueil, celui que laissent paraître les lignes consacrées au récit impossible de la mort de Zaza, est de ne pas avoir assez osé parler d'elle pour parler de Zaza. Il manquait précisément à l'écrivaine ce à quoi son personnage, Geneviève, devait parvenir : entrer en possession de soi-même, se soulever au-dessus de soi et « pénétrer, en chair et en os, dans l'univers des tableaux, des statues, des héros de roman » (FA, 132).

La quête personnelle de Beauvoir — celle d'entrer en littérature — était indissolublement liée à la récupération d'un passé dont elle voulait se libérer pour retrouver enfin la paix. Se livrer à l'imaginaire ne signifiait pas nécessairement renoncer à parler de soi et se délivrer de la « vie intérieure ». Malgré son échec, Beauvoir avait fait un premier pas en s'imaginant à la fois participer du personnage de Geneviève et entrer dans l'« âge de raison », celui de Mme de Préliane⁴⁸⁵ ; elle accomplit un progrès notable dans sa *manière* romanesque, comme elle l'écrira dans *La Force de l'âge* : « Du moins, cette année-là, je n'envisageai pas mon travail comme un pensum » (FA, 122).

Entre 1932 et 1935, l'abandon de la « matrice Zaza » n'est qu'apparente. Beauvoir travaille à Rouen à un projet plus ambitieux, un nouveau livre qui devait être « une somme » et dont l'ambition n'était rien moins que de « faire entrer dans [s]on livre le monde entier » (FA, 173) — renouant ainsi avec le projet de sa prime jeunesse. La question de Nizan à propos de ce roman dont les feuillets s'entassaient sur la table de travail de Beauvoir n'est pas rapportée par la mémorialiste par hasard ; l'ami-rival du couple Sartre-Beauvoir, qui était arrivé avant

⁴⁸⁵ Elle écrit : « [...] j'enviais, je redoutais cette femme en qui peu à peu j'allais m'engloutir et j'avais hâte d'en fixer les traits sur le papier » (FA, 123).

eux à une certaine visibilité littéraire en intégrant dans ses romans les marquages du social et de l'histoire, mettait le doigt sur le penchant beauvoirien pour le « roman d'imagination » qui était alors largement discrédité :

Nizan s'étant un jour courtoisement enquis de mes occupations, je lui répondis que j'avais commencé un roman. « Un roman d'imagination ? » demanda-t-il d'un ton un peu narquois qui me vexa beaucoup. (FA, 173)

C'est justement sur ce point que Beauvoir avait opéré un changement : son désintérêt momentané pour elle-même et pour les autres, à la suite de l'expérience marseillaise qui lui avait permis de fortifier son individualité, l'avait aussi conduit à abandonner la voie du « merveilleux » et à se consacrer à une violente critique de la morale bourgeoise. L'individu était désormais placé dans un contexte social et historique précis⁴⁸⁶, et il était suivi dans la diachronie, sous la forme d'un roman d'apprentissage, pour montrer comment l'adulte se modèle depuis les premières expériences de l'enfant. Ce fut une réussite pour les lecteurs privilégiés que furent Sartre et Pierre Guille, nommé Pagniez dans les *Mémoires*⁴⁸⁷.

« L'Enfance d'un chef », la dernière des nouvelles de Sartre écrites pendant le printemps et l'été 1938, présente un même changement de direction chez l'écrivain de *La Nausée* : « [...] on observe un intérêt profond, nouveau chez Sartre, pour le problème qui consiste à représenter la relation entre l'individuel et le collectif⁴⁸⁸ », écrit Anna Boschetti. Les quatre récits précédents de Sartre⁴⁸⁹, écrits à partir de 1935, sont légèrement postérieurs au « roman social » travaillé par Beauvoir. Si Sartre approuve la nouvelle position d'écrivain de sa compagne, on peut poser l'hypothèse qu'il a été en partie influencé par ce roman lorsqu'il travailla lui-même à « L'Enfance d'un chef ».

Beauvoir s'inscrit dans l'héritage de Stendhal en choisissant la « haine de l'ordre bourgeois » et la « révolte individualiste contre cette société croupie » pour son personnage principal, Pierre Labrousse, moderne émule de Julien Sorel ou de Lamiel, et dont Beauvoir récupérera le nom pour le personnage masculin du trio dans *L'Invitée*. Dans l'idée de mettre en scène un groupe de personnages — Pierre et sa sœur Madeleine, le groupe des jeunes communistes, avec qui Pierre se sent des affinités, la pieuse Anne, femme mariée qui entretient une liaison platonique avec Pierre, et le jeune communiste Laborde, qui fascine Madeleine —, on peut lire une intention tacite, comme Sartre dans son projet des *Chemins de la liberté*, de se mesurer à une série de précédents illustres, parmi lesquels *Les Faux-*

⁴⁸⁶ « Je tracerais un tableau de l'après-guerre, je dénoncerais les méfaits des bien-pensants, je leur opposerais des héros en qui j'incarnerais ma morale : un frère et une sœur, unis par une étroite complicité. Ce couple ne correspondait chez moi à aucune expérience ni à aucun fantasme ; j'en usai afin de raconter des années d'apprentissage d'un double point de vue : masculin et féminin » (FA, 174). La technique du double point de vue réapparaîtra avec une grande maîtrise dans *Les Mandarins*.

⁴⁸⁷ Ce nouveau roman part en effet de l'enfance des héros, ce qui lui prêta, selon Pagniez, le charme de certains romans anglais (voir FA, 174), parmi lesquels figurent certainement ceux de D.H. Lawrence que Beauvoir appréciait beaucoup. Mais la suite du livre enthousiasmera moins ses lecteurs privilégiés, et ne sera donc pas proposé à un éditeur.

⁴⁸⁸ A. Boschetti, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁸⁹ *Érostrate, Le Mur, La Chambre et Intimité*.

monnayeurs, ou aux entreprises encore en cours : *Les Hommes de bonne volonté*, de Jules Romains ou *Les Thibault*, de Roger Martin du Gard. L'ambition, sur le plan technique, est donc d'envergure, bien que Beauvoir, si elle évoque une « somme », ne conçoive pas, dans son projet, un livre en plusieurs volumes.

Solidement construit, le roman était une réussite technique : il combinait les événements extérieurs et les expériences intimes avec naturel et chacun des personnages était relié à l'histoire sans être abandonné en cours de route. Mais l'échec était encore attribué à l'épisode tragique de Zaza-Anne, où la jeune femme mourait, écartelée encore une fois entre le bonheur et le devoir comme dans le roman de Marseille :

De nouveau, en transposant l'histoire de Zaza, je l'avais trahie ; je retombai dans l'erreur de substituer à une mère un mari ; et si la jalousie de celui-ci se comprenait mieux que dans le roman précédent, je n'avais tout de même pas rendu plausible le désespoir d'Anne. (FA, 177)

Décidément, le roman manquait de crédibilité et péchait sur d'autres points :

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.

D'après Éliane Lecarme-Tabone, ce personnage secondaire, Anne, rattaché à l'intrigue principale, « acquérait déjà une nécessité plus grande dans le deuxième roman car Simone de Beauvoir y projetait vraiment de “ressusciter la figure” de son amie disparue, alors que dans le premier elle ne se souciait que d'équilibrer l'ensemble de son récit⁴⁹⁰ ». La dernière version romanesque de l'histoire de Zaza, rendue publique, se trouve dans la plus longue des nouvelles de *Quand prime le spirituel*, qui porte le nom de l'héroïne, Anne⁴⁹¹. Éric Levéel la résume ainsi :

Il s'agit véritablement d'une *novella* qui décrit le surmenage progressif d'une jeune fille de la meilleure bourgeoisie catholique en proie aux décisions tyranniques de sa mère Madame Vignon quant au garçon qu'elle désire épouser, jusqu'à sa mort d'une encéphalite⁴⁹².

La lente résurrection de Zaza est en marche : cette fois-ci, Beauvoir serre de très près la réalité en convoquant l'essentiel des traits biographiques que l'on retrouvera dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Anne est amoureuse de Pascal, le double littéraire de Merleau-Ponty, qui est aussi le frère de Marcelle, héroïne de la première nouvelle. Chantal, la meilleure amie d'Anne, une jeune agrégée émancipée, incarne en partie Beauvoir en cherchant à la convaincre de se soustraire aux contraintes de son milieu. Pour la première fois, l'héroïne, Anne, au centre de l'intrigue, gagne en vérité. « Audacieuse, intense, douloureuse, violente parfois (elle est capable de se donner un coup de hache sur le pied pour échapper à une visite

⁴⁹⁰ É. Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁹¹ La réédition de poche de 2006 choisit d'inclure ce prénom dans le titre : *Anne ou quand prime le spirituel*.

⁴⁹² Éric Levéel, « *Quand prime le spirituel* : Beauvoir avant Beauvoir », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, *op. cit.*, p. 302.

importune), toujours sincère, Anne suscite la sympathie et l'admiration⁴⁹³ », écrit Éliane Lecarme-Tabone. Mais le commentaire de Beauvoir signale un échec manifeste de la transposition, malgré quelques concessions :

Je tentai à nouveau de ressusciter Zaza et cette fois je serrai de plus près la vérité ; Anne Vignon était une jeune fille de vingt ans, en proie aux mêmes tourments, aux mêmes doutes que Zaza. J'échouai néanmoins à rendre son histoire convaincante. [...] J'avais tracé d'Anne un portrait plus plausible et plus attachant que dans les versions précédentes : on ne croyait tout de même pas à l'intensité de son malheur, ni à sa mort. Peut-être le seul moyen d'en persuader le lecteur était-il de les raconter dans leur vérité. (FA, 257-258)

Encore une fois, le récit pêche par défaut ; il demeure en deçà de la vérité. La fiction libère pourtant un aveu : les relations de Chantal avec Paul Baron absorbent toute son existence, au point de délaisser en partie son amie Anne — une situation meurtrière dans ses effets dévoilant à demi-mots les remords de Beauvoir.

Le fil rouge d'« Anne » se poursuit jusqu'aux *Mandarins*, qui, dans une première version, tente d'évoquer à nouveau l'amie disparue sous le nom de « Germaine », une amie d'Anne Durbreuilh éprise de leur professeur commun, Dubreuilh. Derrière le récit d'enfance et d'adolescence du personnage, très proches de celles de Zaza, l'amitié d'Anne pour Germaine était plus complexe que dans les précédents romans : une rivalité amoureuse apparaissait clairement.

Surtout, c'est la première fois (et la seule) que s'esquissait le thème d'une rivalité amoureuse entre les deux jeunes filles. [...] l'idée de cette concurrence (dont Anne sort victorieuse) révélait peut-être une hostilité refoulée, derrière l'amitié passionnée de Simone pour Zaza, liée sans doute à l'excès de prestige exercé un temps par Zaza. Elle préfigurait assurément, en la transposant sur le plan sentimental, l'interprétation finale des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, qui lie étroitement le sort des deux amies, l'élection de l'une impliquant la disparition de l'autre⁴⁹⁴.

On s'achemine bien vers le traitement autobiographique de l'histoire de Zaza, forme de récit idéal à bien des égards. Beauvoir avait tenté une dernière fois d'écrire un long récit sur Zaza après *Les Mandarins* :

Renouant avec de très anciennes tentatives, j'entrepris une longue nouvelle sur la mort de Zaza. Quand au bout de deux à trois mois je la montrai à Sartre, il tordit le nez ; j'étais bien d'accord : cette histoire semblait gratuite et n'intéressait pas. (FC II, 39)

Elle renonça définitivement à mettre en fiction l'histoire de Zaza. Le seul moyen d'atteindre cette histoire dans toute sa vérité et son épaisseur était, comme le note Christina Angelfors, d'« abandonner la fiction pour décrire les événements comme ils s'étaient “réellement” produits⁴⁹⁵ ». Seule l'autobiographie pouvait, selon Jacques Deguy, « rendre

⁴⁹³ É. Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁹⁵ Christina Angelfors, « *Mémoires d'une jeune fille rangée* : autobiographie ou fiction ? », *Simone de Beauvoir Studies*, Volume 15, 1998-1999, p. 65.

compte de la cohérence de Zaza, parce que l'auteur y réfléchit sur l'histoire de l'héroïne, liée à l'histoire de sa propre vie⁴⁹⁶ ».

Si le récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* est plus convaincant que ne le sont les récits de fiction, c'est parce que Beauvoir met en scène le « mourir », et plus seulement la mort brutale de Zaza attribuée à des causes extérieures : d'une certaine manière, le récit de la mémorialiste est plus « romanesque » qu'il ne l'était dans les versions fictives. Anne Strasser-Weinhard donne quelques exemples de ces manifestations du romanesque dans le récit :

Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Beauvoir [...] donne à plusieurs reprises quelques indices qui révèlent un mal-être physique (pâleur, amaigrissement, maux de tête). Elle mentionne des syndromes dépressifs, qui suggèrent sinon la mort, du moins le désir de mort : « apathie », « le regard mort », « indifférente à sa propre vie », « m'endormir pour ne plus jamais me réveiller » (MJFR 254)⁴⁹⁷.

Par l'intermédiaire de cette description directe de l'état de Zaza, Beauvoir est parvenue à transmettre une certaine vérité sur son mal-être intérieur, tout en rendant sensible, par des traits physiques, l'oppression dont elle est victime. Point de transposition, donc, ici : la réalité brutale a repris ses droits.

2. Les premières formes romanesques de construction de l'identité féminine

Les échecs successifs n'ont pas empêché Beauvoir de reprendre, avec obstination, le traitement romanesque de l'histoire de Zaza. Comment expliquer une telle permanence dans le traitement d'un motif biographique ? Si, dans le premier volume autobiographique, la mort scandaleuse de Zaza inspire un désir de compensation et de réparation, quelle autre satisfaction eût pu tirer Beauvoir de sa mise en fiction ? Certes, il semble que bien avant d'entreprendre son œuvre autobiographique, qui possède une valeur cathartique manifeste, Beauvoir ait voulu réaliser, à travers la fiction, une forme d'exorcisme de sa culpabilité face à la mort de Zaza. Est-ce pour autant l'expression d'un même désir, celui de rendre hommage à l'amie disparue sous la forme d'une consolation, ou bien la mort de l'autre n'est-elle qu'un prétexte pour *lancer* le roman et ne parler *de soi* que par le détour *de l'autre* ? La seconde hypothèse nous paraît intéressante à plus d'un titre. Pour appuyer cette hypothèse, il faut partir des produits anciens, c'est-à-dire des ébauches de roman présentes dans les *Cahiers de jeunesse* dans lesquelles il est possible de déceler ce qui, véritablement, a suscité chez Beauvoir une réaction si violente face à l'expérience-Zaza. Que révèle-t-elle de l'imaginaire beauvoirien ?

⁴⁹⁶ Jacques Deguy, « Simone de Beauvoir : la quête de l'enfance, le désir du récit, les intermittences du sens », *Revue des Sciences Humaines*, Tome LXXXVI, n°222, avril-juin 1991, p. 66.

⁴⁹⁷ A. Strasser-Weinhard, « La mort, moteur et sujet de l'écriture », *Simone de Beauvoir Studies*, op. cit., p. 130.

2.1. Du journal intime à « Marcelle »

Matrice de l'œuvre, l'expérience-Zaza serait aussi l'expérience culminante, l'aboutissement et la cristallisation de toute une généalogie de la fiction qui se met en place dès le début des années vingt. On trouve en effet dans les *Cahiers* de nombreuses ébauches fictionnelles, des amorces narratives, qui échappent, semble-t-il, à la représentation directe de soi. Elles n'auraient plus vocation à sauver la diariste de la menace du néant, du vide, mais à la faire sortir de soi pour raconter des expériences neuves qui ne puisent pas directement leur source dans sa vie, et qui se différencient, donc, des formes de l'existence-fiction. En ce sens, le journal-atelier constitue un formidable vivier d'idées ou de croquis d'œuvres à venir. « Si le journal est parfois vécu sur le mode négatif comme un empêchement de l'œuvre qui stériliserait son scripteur, il apparaît souvent aussi comme un atelier fécond, soutien précieux du créateur, réservoir de l'œuvre, autobiographique ou de fiction⁴⁹⁸ », écrit Françoise Simonet-Tenant. Le journal fonctionne comme un laboratoire expérimentant toute la gamme des possibles narratifs projetés par Beauvoir. À cet égard, il compte plusieurs baptêmes littéraires, des résumés d'œuvres possibles, qui permettent de reconstruire la première formulation du projet littéraire de l'écrivaine.

Pendant les vacances 1926, la diariste commence à écrire « *Denise* » (CJ, 511), début d'une longue période de maturation autour d'un projet d'abord indifférencié, souvent qualifié d'« essai de roman ». Le 6 septembre, elle imagine plusieurs histoires à partir d'un seul personnage, « une jeune fille » qui subit plusieurs destins différents : il y a celle qui ne peut vivre son rêve dans la réalité et qui est contrainte de se tuer ou de devenir une autre « pour qu'il n'y ait rien de commun entre son rêve et elle » ; celle qui « tombe au-dessous de son rêve » en découvrant la véritable nature de celui pour qui elle éprouvait un « magnifique amour » ; celle pour qui il est impossible de vivre parce qu'elle est dupée par l'amour, par la vie. Le conflit entre l'idéal et la réalité se double d'un autre conflit, tout aussi profond, celui de l'être et du paraître, au cœur d'une quatrième version possible, celle que Beauvoir retiendra pour son roman *Tentative d'existence* : « la lutte entre une âme qui devrait être et devrait se résigner à paraître, et les autres, la victoire des barbares sur une âme trop faible pour leur tenir tête » (CJ, 82). On reconnaît aisément le portrait et l'itinéraire de Beauvoir derrière cette lutte pour *exister*, déclinée selon des intrigues différentes. Or, c'est un imaginaire spécifiquement féminin qui se met en place, puisque le récit, à travers des situations différentes, décrit l'espace des possibles qu'autorise le rapport de la jeune fille à l'amour, et plus généralement à la vie.

Ce sont autant d'« états de femme⁴⁹⁹ », autant d'états *critiques* de jeunes filles qui font émerger un certain rapport à la construction de l'identité féminine. L'essentiel de l'intrigue, telle que l'apprentie écrivaine la conçoit, repose sur une épreuve vécue par l'héroïne et

⁴⁹⁸ F. Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁹⁹ Je reprends le titre de l'ouvrage de Nathalie Heinich portant sur la construction de l'identité féminine dans la fiction occidentale. L'objet de l'ouvrage, particulièrement intéressant pour notre étude, est d'analyser l'« espace des possibles offerts à la carrière féminine, qui se déploie dans un grand nombre de romans » de la tradition occidentale (voir *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1996, p. 12).

susceptible de lui faire changer son « état ». La première histoire voudrait décrire la béance identitaire qui résulte d'un destin contrarié, la présence en soi de deux êtres différents : celui qui a passionnément aimé et souffert, et celui qui renie cet amour pour continuer vainement à exister. Or cette crise identitaire inhérente à la non-réciprocité d'un amour est révélatrice d'un autre malaise propre à l'identité féminine : le difficile passage de l'état de fille à l'état de femme, qui est aussi l'arrachement de la fille à l'état d'innocence, dont la nouvelle « Marcelle » offre sans doute la représentation la plus réussie.

2.2. « Marcelle » ou l'enfance d'un génie

La nouvelle intitulée « Marcelle », placée en tête de *Quand prime le spirituel*⁵⁰⁰, déploie l'ensemble de ces combinaisons fictionnelles, et plus particulièrement la seconde intrigue des *Cahiers* :

[...] une jeune fille qui se conserve longtemps pour un magnifique amour fait de mutuelle admiration et d'indépendance morale, qui rencontre cet amour, et peu à peu tombe au-dessous de son rêve : par complaisance, elle devient l'aimée, elle perd l'amour d'elle-même et sa propre estime, elle le lui crie un jour, il la console, il est faible lui aussi, et ils cherchent à se tromper par une affection profonde, mais banale et meurtrie de l'être ; et une haine naît dans leur amour. Et évoquant le beau rêve fait et brisé, pour le garder intact ils se séparent. (CJ, 82)

Marcelle, à l'image de cette jeune fille, rêve à un destin héroïque : « elle commença d'attendre anxieusement une destinée qui fût à sa mesure » (QPS, 38). Petite, elle voulait être un écrivain célèbre et avoir avec des hommes « des conversations élevées ». Adolescente, elle eut la révélation de son destin : « Je serai la compagne d'un homme de génie » (QPS, 39), comme la jeune Simone qui notait dans son cahier le 23 février 1927 : « N'était-ce pas tout à l'heure que dressée sur le balcon, je me promettais aussi à l'amour d'un héros ? » (CJ, 281). Marcelle, qui voulait ressembler à Mme de Staël, George Eliot ou la comtesse de Noailles, possède, en somme, tous les atouts de la « vierge héroïque » dont le modèle pourrait être Corinne dans l'œuvre de Mme de Staël : « version idéalisée de la femme savante et du bas-bleu [...], elle incarne la poétesse, la grande intellectuelle dés sexuée [...], dont le renoncement au sexe assure l'héroïsation. Elle doit son statut et à son investissement sur les valeurs de l'esprit, et à sa condition de fille à marier⁵⁰¹ ».

« Le propre d'une vierge héroïque et de ne pouvoir le rester — sauf à mourir⁵⁰² ». Faute de persister dans la virginité en s'abandonnant dans les bras de Denis Charval, Marcelle perd du même coup son statut héroïque, et se voit contrainte de se marier : elle passe de l'état de vierge héroïque à l'état de femme mariée, chute prévisible, mais portée à son paroxysme dans la lente dégradation de l'image de soi qu'éprouve l'héroïne, épouse trompée, jusqu'à la séparation finale avec son mari. En effet, Marcelle vit son entrée dans l'état de femme comme un véritable affrontement : un court-circuit se produit entre son état de fille et son corps de

⁵⁰⁰ Cette nouvelle était originellement placée en deuxième position, après « Lisa » et avant « Chantal ».

⁵⁰¹ Nathalie Heinich, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p. 29.

⁵⁰² *Idem*.

femme, « entre l'intouchabilité de la vierge et la désirabilité de la jeune fille⁵⁰³ ». Lors du premier dîner avec Denis Charval au bord de la Marne, Marcelle, subissant son destin, se sent impuissante : « il semblait à Marcelle qu'elle était emportée comme un jouet docile par une destinée sur laquelle elle ne pouvait rien » (QPS, 63). Derrière le désir voluptueux de se laisser aller, d'oublier qui elle est, la jeune fille vierge se voit exposée aux violences de la séduction masculine ; c'est son état de « fille à prendre » qui lui est révélé dans un éclair de lucidité ; son imaginaire livresque, populaire, refait surface pour l'avertir du danger :

Quelque chose allait arriver, elle ne ferait pas un geste pour l'empêcher, immobile, passive, elle acceptait : pendant des années elle avait vécu en femme forte, tendre, inquiète ; elle avait besoin, ne fût-ce qu'un instant, de renoncer à rien pensée, à rien vouloir. [...] il n'y eut plus en elle que bien-être et faiblesse, abandonnée dans les bras de Denis, elle connut la douceur de communier avec le néant.

Soudain, comme un éclair, la peur la traversa ; ses muscles se raidirent et des deux mains elle repoussa l'homme qui pesait sur elle. *C'est ainsi que les séducteurs entraînaient dans les campagnes désertes les filles dont ils voulaient abuser.* (QPS, 63-64 ; je souligne)

L'utilisation du discours indirect libre, la voix de Marcelle se détachant du commentaire du narrateur, produit un effet d'étrangeté : l'ennemi a fait son apparition. Si Marcelle repousse un instant le vice, c'est ensuite pour mieux l'apprivoiser ; contre toute attente, elle choisit l'héroïsme spiritualiste en sauvant du mal Denis Charval, poète en puissance qui attend sa muse pour déployer tout son art :

Marcelle se représenta avec horreur l'avenir qui attendait Charval si une femme aimante ne se dévouait pas à lui, sceptique, désabusé, meurtri ; il gaspillerait ses dons précieux, il sombrerait dans la facilité, peut-être dans le vice. Elle seule pouvait le sauver ; elle n'avait jamais rêvé de sort plus beau d'être la tendre inspiratrice d'un homme génial et faible. (QPS, 64-65)

Marcelle peut enfin donner toute la mesure à son destin. Mais une fois le mariage avec Charval conclu, elle subit l'épreuve de la défloration et découvre alors ce continent noir qu'est la sexualité, et avec lui, toute l'horreur de la souillure : « cet homme était un ennemi, il ricanerait de sa chute » (QPS, 69). On assiste à une scène d'une rare brutalité, décrivant avec violence la soumission malheureuse de la jeune épousée envers celui qui a désormais tout pouvoir sur elle, une soumission assimilable à un viol, mais mêlée de jouissance :

Elle gémissait si fort que Denis dut lui fermer la bouche de sa main ; elle baisa cette main ; elle aurait voulu crier à Denis qu'elle était sa chose, son esclave, et des larmes coulèrent sur ses joues. Soudain il pénétra en elle ; sans qu'elle éprouvât exactement du plaisir, ce viol de sa chair la plus secrète la fit suffoquer de gratitude et d'humilité ; elle acceptait avec une soumission passionnée chacun des coups que Denis lui portait, et comme pour rendre cette possession plus entière elle laissa sa conscience glisser dans la nuit. (QPS, 68)

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 47.

Pendant et après la scène d'amour, Marcelle passe par tous les sentiments destructeurs de l'amour-propre, perdant progressivement sa dignité : l'humiliation, la honte, le dégoût, puis la perte de conscience.

Cette chute spirituelle est le début d'une longue série de déceptions. Épouse déçue par son mariage avec Charval, Marcelle voit s'effondrer une souveraineté qu'elle avait réussi quelque temps à acquérir sur lui ; cette ascendance a bien du mal à se maintenir dans l'intériorité du foyer conjugal. Marcelle, désabusée de ses rêves de jeune fille, voit progressivement ses idéaux s'effondrer : elle est abusée par un mari qui la trompe et qui dilapide l'argent du couple. Il y a pire : elle découvre en lui un être instable, frivole, cynique, grossier et incapable d'écrire le moindre poème. La sentence est cruelle : « elle avait tout misé sur lui et elle avait perdu ». Tous les efforts, les sacrifices consentis par Marcelle pour élever l'âme de Charval et lui préparer un destin glorieux se sont révélés vains :

Elle avait toujours prévu qu'elle aurait à souffrir de la vie car ce n'est pas impunément qu'on préfère au plaisir l'héroïsme et la beauté, mais elle n'avait jamais douté qu'en refusant les bonheurs faciles elle ne se rendît digne des joies qui sont la récompense des grandes âmes. À présent sa foi vacillait. *Peut-être y avait-il quelque chose de pourri dans le monde* : elle s'était vainement réservée pour une terre promise qui peut-être n'existait pas. (QPS, 81 ; je souligne)

On trouvera dans ces lignes une vision morbide — et assez moderne — de l'expérience de l'être qui contraste singulièrement avec la noble représentation que Marcelle s'était faite du monde. Le « beau rêve fait » est bel et bien « brisé ».

À cette épreuve douloureuse se superpose l'installation dans une vie dénuée de rêve, une quotidienneté morose, une réalité vulgaire dont elle espère sortir un jour :

[...] Marcelle se rappelait avec tristesse le temps où elle était une jeune fille paisible et libre ; alors elle vivait, bercée de vers harmonieux, entourée de poètes, de figures fraternelles toujours dociles à son appel : alors elle pensait aux livres qu'elle écrirait un jour, aux fines impressions recueillies dans la journée, au bonheur, à la mort, au destin. À présent ces calmes méditations lui étaient interdites : écouter anxieusement les bruits de pas qui montaient de la rue, évoquer l'image de Denis serrant dans ses bras une femme, le haïr, désirer ses caresses, tel était son lot quotidien. Parfois elle pensait avec désespoir que sa passion pour Denis consumait vainement une âme faite pour un grand destin et elle se prenait à souhaiter n'importe quelle délivrance. (QPS, 86)

La délivrance viendra de Denis lui-même, lorsque Marcelle trouvera sa lettre de rupture au retour du dispensaire. « Ma vie est finie », se répète-t-elle. C'est que Marcelle est une femme mariée et qu'elle n'a donc plus aucun avenir quant à sa vie conjugale, brisée par la séparation.

L'épilogue est fort révélateur du renversement des codes opéré par Beauvoir. Refusant d'être le personnage dupé d'un roman de l'échec féminin, Marcelle, à la fin de la nouvelle, part à la conquête d'un autre héroïsme. Ne devrait-elle pas être *elle-même* Mme de Staël ? « Pour la seconde fois, elle eut la merveilleuse révélation de son destin. “Je suis une femme de génie”, décida-t-elle » (QPS, 88).

La nouvelle aurait pu s'intituler « L'Enfance d'un génie ». En effet, elle ne se limite pas à une action unique ni à un épisode circonscrit dans le temps. On dénombre trois « sections » de

longueur inégale, séparées visiblement sur la page : l'enfance et l'adolescence d'une héroïne, dont la description n'est pas exempte de satire⁵⁰⁴ ; son engagement dans les équipes sociales ; sa rencontre avec Denis Charval qui tourne à la tragédie. Or, outre le fil chronologique, un fil conducteur fait la liaison entre ces épreuves : la transformation subie par une femme, Marcelle, de l'enfance à l'âge adulte. Comme tout récit de formation, l'héroïne apprend par mimétisme : elle emprunte des idées à ceux qui l'entourent. Perdrières et Desroches apparaissent comme ses mentors, de même que Denis Charval. Beauvoir joue ici avec les codes d'une littérature romanesque éprouvée, dont elle s'est nourrie, mais pour aussitôt les renverser. Plutôt que la mort, Marcelle choisit la prise en main de son destin, inversant par là même la destinée prévisible d'une figure marquante de la littérature romanesque du XIX^e siècle : la vierge héroïque. Avec « Marcelle », Beauvoir explore plusieurs univers romanesques et les juxtapose, créant parfois la surprise : on passe de l'univers propre et bourgeois à la Mauriac au milieu célinien vulgaire, presque sordide, du métro parisien bondé. L'auteure y explore également une littérature de la folie et du délire à travers les crises convulsives de Marcelle lors de la scène de la nuit de noces.

On retrouve dans la nouvelle certains thèmes décrits par la jeune Beauvoir dans son journal : le « reniement de minutes héroïques et exaltées », « un arrachement brusque » à son rêve, celle qui « tombe au-dessous de son rêve ». Le temps de maturation du projet d'écriture a certainement contribué à exacerber les conflits intérieurs de la jeune fille, et son opposition au monde masculin. Si, derrière Denis, l'ombre de Jacques et le vécu de Simone se profilent, Marcelle semble sortir triomphante de ses expériences sentimentales amoureuses : elle préfigure l'intellectuelle par la seule force de sa volonté. L'enjeu de la nouvelle n'est pas tant l'éducation sentimentale de la jeune fille dans une France encore nourrie de valeurs morales et spirituelles que « l'accomplissement identitaire, l'accès à un soi propre, autonome et reconnu comme tel, clairement délimité, défini de manière stable et irréductible à autrui⁵⁰⁵ ». D'une certaine manière, à la fin de la nouvelle, Marcelle annonce la figure de la femme émancipée, libérée de la contrainte du mariage, « non liée » ; elle se rapproche de ce que sera le statut de la femme moderne, par l'affichage d'une vie spirituelle et intellectuelle. Enfin, sous les dehors d'un petit roman de formation, « Marcelle » raconte en même temps l'apprentissage de l'écrivain et préfigure Françoise dans *L'Invitée*. Marcelle veut passer à la position active d'écrivain, non sans ambiguïté, puisqu'elle ne renonce pas à la soif d'idéal et au spiritualisme qui sont pourtant la cause de sa déchéance sentimentale. La lecture globale du recueil de nouvelles, comme nous le verrons, autorisera une lecture beaucoup moins idyllique de la conversion de Marcelle.

⁵⁰⁴ Comme le note Jacques Deguy, « la narration procède, comme dans *L'Enfance d'un chef*, par une troisième personne d'abord proche de l'enfant puis de plus en plus ironique à mesure qu'elle avance en âge » (Jacques Deguy, « Simone de Beauvoir : la quête de l'enfance, le désir du récit, les intermittences du sens », *Revue des Sciences Humaines*, op. cit., p. 67).

⁵⁰⁵ N. Heinich, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p. 206.

2.3. « Marguerite » ou l'autocréation du Castor

« Marguerite », qui occupe la dernière place du recueil de nouvelles, offre un prolongement à « Marcelle » qui s'interrompait brutalement sur la découverte ultime d'une vérité susceptible de modifier la vie de l'héroïne, d'engager son avenir. La reprise en main de son propre destin s'accomplit sous une autre figure, celle de Marguerite, la sœur de Marcelle, dans une nouvelle ouvertement autobiographique qui, pour la première fois, use d'une narration à la première personne. Le lecteur reconnaîtra aisément des biographèmes : le cours Desir apparaît par exemple sous le nom d'« institut Ernestine Joliet » et l'atmosphère étouffante qui pèse sur la jeune fille renvoie à l'expérience de Simone. La nouvelle opère un désillusionnement progressif de l'héroïne :

Le livre se terminait sur une satire de ma jeunesse. Je prêtais à Marguerite mon enfance au cours Desir et la crise religieuse de mon adolescence. Ensuite, elle tombait dans les panneaux du merveilleux ; mais ses yeux se dessillaient, elle jetait par-dessus bord mystères, mirages et mythes, et elle décidait de regarder le monde en face. (FA, 258)

Cette nouvelle, parmi les plus longues du recueil⁵⁰⁶, est consacrée à un seul personnage, Marguerite, qui semble avoir *pris* comme personnage de roman, à la différence du personnage d'Anne dans la nouvelle du même nom : « Ce récit était de loin le meilleur ; je l'avais écrit à la première personne, en sympathie avec l'héroïne, dans un style vivant » (FA, 258), écrit, satisfaite, Beauvoir. Tout se passe comme si la nouvelle « Anne », qui précède directement « Marguerite », avait libéré en partie la puissance créatrice de Beauvoir en lui faisant dépasser le choc de la mort d'Anne-Zaza grâce à la démystification des faux-semblants et des « crimes » de la bourgeoisie. Cette hypothèse rejoint aussi l'épilogue désormais célèbre de Beauvoir dans les *Mémoires* : « Ensemble nous avons lutté contre le destin fangeux qui nous guettait et j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort » (MJFR, 503).

Marguerite est une jeune femme ouverte à la rencontre et aux transformations. Déterminée par son milieu social, elle a cependant des velléités d'indépendance : elle se révolte contre son milieu, perd la foi et va courir l'aventure dans les bars de Montparnasse, d'abord accompagnée de son mentor Denis puis seule, lorsque ce dernier retournera vers le monde sans réalité mais apaisant de Marcelle. Pour reprendre une expression sartrienne à propos de Lucien Fleurier, Marguerite « est *le plus près* de sentir qu'[elle] existe⁵⁰⁷ ». La proximité avec la nouvelle sartrienne a d'ailleurs déjà été soulignée⁵⁰⁸. L'épilogue décrit parfaitement la prise de conscience par l'héroïne des choses en face de soi et de sa propre existence — dans une atmosphère et un sens proto-existentialistes :

⁵⁰⁶ Elle occupe soixante-quatorze pages du recueil.

⁵⁰⁷ Je souligne. Cf. la prière d'insérer du *Mur*, rédigé par Sartre : « Lucien Fleurier est le plus près de sentir qu'il existe mais il ne le veut pas, il s'évade, il se réfugie dans la contemplation de ses droits : car les droits n'existent pas, ils doivent être » (« Prière d'insérer », *Le Mur*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1807).

⁵⁰⁸ Voir Éliane Lecarme-Tabone, « Simone de Beauvoir's "Marguerite" as a Possible Source for Jean-Paul Sartre's "The Childhood of a Leader" », dans *Beauvoir and Sartre : The Riddle of Influence*, sous la dir. de Christine Daigle et Jacob Golomb, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 180-188, et Jean-François Louette, « Beauvoir au miroir de Sartre », *Beauvoir*, L'Herne, op. cit., p. 101-107.

J'ai continué à marcher, j'étais émue ; le monde aussi changeait ; c'était comme un enchantement qui s'évanouissait ; au lieu d'un décor symbolique, *je voyais soudain autour de moi une foule d'objets qui semblaient exister pour eux-mêmes*. [...] J'en avais presque le vertige ; plus je regardais, plus je découvrais de couleurs nouvelles aux fleurs de papier, aux lanternes japonaises, aux girandoles lumineuses ; impossible d'en faire jamais le tour : combien de temps j'avais perdu ! Je suis repartie lentement, *le monde brillait comme un sou neuf* ; je ne savais pas encore ce que je voulais en faire mais *tout était possible* puisque au centre des choses, à cette place que Denis avait laissée vide, *voici que je me trouvais moi-même*. (QPS, 355-357 ; je souligne)

Cet épilogue a une valeur de témoignage fictif qui nous apprend ce qui a pu stimuler la création beauvoirienne : il témoigne de la cassure, de la rupture assumée de Marguerite-Beauvoir, de sa nouvelle réceptivité à l'égard de l'entourage, du monde et des choses, et, de là, d'une possibilité de basculer dans des altérités jusque-là inconnues.

Pour comprendre l'importance de cette nouvelle dans le recueil, qu'elle parachève — par sa position finale et sa dimension résomptive ou synthétisante —, il faut repartir de la composition du livre qui, d'après Beauvoir, est sous le signe de l'ambiguïté : dans *La Force de l'âge*, elle évoque des « récits assez brefs », puis des « nouvelles », dont chacune « formait un tout complet ». En abandonnant le roman classique à la Mauriac, elle avait décidé de mener ses récits « d'un bout à l'autre avec rigueur », un défi pour cet écrivain dont les écrits étaient, jusque-là, presque tous marqués par l'inachèvement. Si une des lois du genre de la nouvelle est la concentration, afin d'« utiliser un minimum de temps pour un maximum d'effet⁵⁰⁹ », selon la formule de Thibaudet, chacune des nouvelles se prête assez bien au jeu de l'économie, autant sur le plan de l'intrigue que de son orchestration, particulièrement « Marcelle » et « Lisa » : « Marcelle » est une nouvelle ronde et pleine, grâce à l'effet de bouclage qui ferme la nouvelle sur elle-même, la révélation finale de l'héroïne entrant en résonance avec celle de la petite fille qui se rêvait « la compagne d'un homme de génie ». Les deux nouvelles ont ceci de commun qu'elles s'écrivent à la troisième personne. Leur incipit suppose l'existence d'un narrateur extérieur à l'histoire, excluant d'emblée la possibilité d'un point de vue interne. Beauvoir justifie son choix : « J'utilisai dans ces deux récits [« Marcelle » et « Lisa »] un ton faussement objectif, d'une ironie voilée qui imitait celui de John Dos Passos » (FA, 256).

« Lisa » devait être la première des nouvelles : « Je décrivais l'étiollement d'une jeune fille timidement vivante qu'accablaient le mysticisme et les intrigues de l'institut Sainte-Marie ; elle se débattait en vain pour n'être qu'une âme parmi des âmes, alors que sourdement son corps la travaillait » (FA, 255-256). Circonscrite sur une journée, très courte, l'intrigue est certainement la moins riche en rebondissements. Après une description sèche et laconique de la formation de l'Institution Saint-Ange, le point de vue devient intérieur au personnage de Lisa, ce qui permet au lecteur de découvrir une certaine Marguerite, vue à travers les yeux de Lisa. On évoque également deux autres personnages, Pascal, le frère de Marguerite, dont s'est éprise Lisa mais qui est pris *ailleurs*, et Anne, qui est « malade ». En réalité, « Lisa » fait figure d'intermédiaire entre deux séries de nouvelles : « Marcelle » et « Marguerite » d'une

⁵⁰⁹ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, op. cit., p. 717.

part, et « Chantal » et « Anne » d'autre part. En effet, c'est par série de deux qu'il faut lire les nouvelles, « Lisa » servant de nouvelle-pivot, préparant le terrain des autres intrigues.

Hésitante, malgré les intentions premières de l'auteure, la composition du livre tient à la fois du roman, en vertu d'une savante perméabilité entre les récits, et de la nouvelle, ce qui, semble-t-il, a justifié le refus de publication par Gallimard et Grasset. Dans sa préface de 1979, Beauvoir revient sur le principal défaut de son œuvre :

Gallimard et Grasset refusèrent le manuscrit : non sans raison. Les mêmes personnages se retrouvaient dans les cinq nouvelles dont aucune ne constituait donc un tout fermé sur soi et se suffisant à lui-même. Elles ne s'organisaient pas non plus en un ensemble cohérent qu'on pût qualifier de roman. [...]

Cependant, relisant récemment ce même texte, le faisant lire à des amis, nous lui trouvâmes des qualités. [...] c'est, somme toute, sous une forme un peu maladroite, un roman d'apprentissage où s'ébauchent beaucoup des thèmes que j'ai repris par la suite. (QPS, 27-28)

Pourtant, une étude attentive montrerait la cohérence interne du recueil derrière une apparente discontinuité. Les principes de pluralité et de reprise paraissent en effet opérants pour déterminer la ligne conductrice de l'ouvrage. Le « crime » de Zaza, que souhaitait dénoncer Beauvoir, est en réalité le creuset d'autres crimes, « minuscules ou énormes, que couvrent les mystifications spiritualistes » (FA, 255), et déployés à travers des vies, des déroutes plurielles, mais similaires.

Chacune des deux séries que nous avons mises en évidence s'inscrit dans le temps. À l'enfance de Marcelle répond celle de Marguerite, puis la relation de la jeune fille avec son beau-frère Denis fait écho à la première nouvelle. « Marguerite » est donc construite sur un principe de répétition : l'héroïne réitère en quelque sorte l'expérience malheureuse de Marcelle en se liant avec le même homme, mais la nouvelle va plus loin : Denis finit par revenir avec Marcelle ; la boucle est bouclée. « Anne » se situe quelques temps après « Chantal », puisque Chantal dit essayer de « raconter son année » à Rougemont. C'est Pascal Drouffe qui fait le lien avec la première série, puisqu'on apprend qu'il est épris d'Anne. Or ce personnage féminin n'était pas encore apparu dans « Chantal ». Tout se passe comme si la nouvelle « Anne » répétait sur un mode encore plus tragique la première, dans laquelle Chantal manœuvre la vie de Monique et de Serge — personnages qui ne réapparaîtront plus dans la suite du recueil. Mais le personnage, haïssable dans la première nouvelle, prend de l'épaisseur dans « Anne » : Chantal est la meilleure amie d'Anne et cherche à la soustraire aux contraintes de son milieu, en dénonçant la mauvaise foi criminelle de Madame Vignon, la mère d'Anne.

La cohérence de l'ensemble tient à la maîtrise des ellipses, des blancs, des béances dans le texte, qui ne sont comblés que par une lecture attentive de la suite du texte. Le lecteur devient ainsi un assembleur, recollant les morceaux d'intrigues, les rassemblant pour parvenir à une lecture *romanesque*. « Lisa » pose ainsi les soubassements de la fiction en ouvrant des voies plurielles : le personnage s'interroge sur le comportement changeant de Pascal, dont elle est éprise : « Pourquoi, après trois ou quatre entretiens avait-il changé soudain de conduite ? » On comprend que la nouvelle se passe au moment de l'agonie d'Anne : la temporalité est donc contemporaine de la fin de l'avant-dernière nouvelle, « Anne », où le lecteur découvre avec stupeur les causes d'une telle agonie. Mais « Lisa » évoque aussi le personnage de la dernière

nouvelle : « Après tout, Lisa ignorait tout de Marguerite ; elle n'avait jamais sollicité ses confidences » (QPS, 177). Marguerite est décrite du point de vue de Lisa ; elle est douée d'une sensibilité exacerbée qui la rend différente des autres :

[...] c'était une fille solide et vivante et c'était la seule amie que Lisa eût jamais eue. Elle seule avait compris Lisa et apprécié à leur valeur ses richesses fragiles ; elle saisissait les moindres nuances d'un sentiment ; les idées qu'on lui communiquait, elle leur trouvait plus de profondeur qu'on eût soi-même pensé. Quand elle [Lisa] en écoutait le récit, les événements de la semaine devenaient importants comme la vie d'une héroïne de roman. Rien en elle de conventionnel ni de guindé ; la liberté de sa parole et de sa pensée tout en charmant Lisa la choquaient même parfois (QPS, 175)

Marguerite apparaît déjà comme un personnage singulier, hors du commun, et créateur d'histoires. Elle est capable de rendre romanesque le moindre événement grâce à ses capacités fabulatrices, ce qui la rapproche des fonctions de l'auteure elle-même. Cette hypothèse est confirmée par la dernière nouvelle. « Marguerite » offre un éclairage positif à l'ensemble du recueil. Dans une conclusion en forme de bilan, rassemblant pour la première fois les personnages de l'ensemble des nouvelles, Marguerite semble sortir de son personnage et épouser le point de vue de l'auteure :

En fait, ma vie a changé du moment où j'ai pris parti par des actes contre la morale de Pascal et de Marcelle ; il m'a fallu près de deux ans pour vraiment comprendre tout ce qu'il y avait de lâcheté et d'hypocrisie dans leurs rêves merveilleux et pathétiques et pour rompre avec eux. *Mais c'est là une histoire que je ne me propose pas de raconter ; j'ai voulu montrer seulement comment j'ai été amenée à essayer de regarder les choses en face*, sans accepter d'oracles, de valeurs toutes faites ; *il a fallu tout réinventer moi-même*, c'était parfois déconcertant ; tout n'est pas encore clair d'ailleurs. Ce que je sais, en tout cas, c'est que Marcelle, Chantal, Pascal mourront sans avoir rien connu, rien aimé de réel et que *je ne veux pas leur ressembler*. (QPS, 357 ; je souligne)

En créant ses propres valeurs, en affirmant sa capacité à regarder en face l'Existence, Marguerite s'oppose aux autres personnages du livre par son parti pris des choses, et les dépasse dans une vaste entreprise de libération ; elle sort de l'œuvre pour acquérir une valeur métatextuelle et tend un miroir à l'auteure elle-même en revendiquant sa propre identité. Ces dernières lignes du livre renvoient à la morale d'opposition mise en place dans les *Cahiers de jeunesse*, lorsque Simone voulait se distinguer de ses semblables en refusant de leur ressembler. Le récit se transforme ainsi en un discours auctorial qui cherche à convaincre le lecteur de l'affirmation de sa propre autonomie. À cet égard, « Marguerite » montre une nette évolution par rapport aux quatre récits précédents : elle se présente comme un complément de *L'Invitée* et transcende les autres nouvelles par sa dimension proto- ou pré-existentialiste, ouvrant une voie que Beauvoir explorera encore davantage dans son premier roman. La thèse métaphysique y est semblable. Marguerite choisit d'être dans le monde, d'y participer et de renoncer aux séductions opiniâtres du « merveilleux » et du spirituel, toujours prêts à resurgir à chaque instant. Françoise, elle aussi, « se choisit » en anéantissant Xavière. Éric Levéel a mesuré l'importance de cette nouvelle dans l'œuvre beauvoirienne :

(Œuvre de jeunesse certes, *Quand prime le spirituel* ne peut pour autant être considéré comme un simple « échauffement » littéraire péchant par ses faiblesses alors que dès 1938 la philosophie

beauvoirienne s'y expose sans voile par le biais de tableaux de jeunes femmes emprisonnées dans un milieu à l'atmosphère viciée. [...] Le thème primordial qui est en ressort, c'est sans aucun doute, l'appel au bonheur : en montrant l'échec, à des degrés variables, de quatre jeunes femmes, la réussite de Marguerite n'en est que plus extraordinaire. En choisissant d'exister pour elle-même dans le monde, elle se l'approprie, le rend sien et en fait véritablement partie intégrante : tel est le « parti pris de bonheur » de Françoise dans *L'Invitée* (Beauvoir 1943 : 122), qui rappelle, à son exact opposé, le pari philosophique déiste de Pascal⁵¹⁰.

La référence à Pascal n'est pas anodine. Marcelle et Marguerite parient toutes deux sur un avenir possible dans le monde et non pas hors du monde, mais nous apprenons, à la fin du « roman », que l'une échoue quand l'autre réussit. À défaut d'une œuvre de génie, Marcelle n'a publié qu'« une petite plaquette de vers » (QPS, 357). Pourtant, elle avait tout pour réussir : dans sa jeunesse, elle composait pour son petit frère Pascal des romans et des poésies. Son père, professeur de grammaire, lui avait fait son éducation littéraire et elle suivait les leçons particulières d'une demoiselle. Loin de l'agitation puérile des enfants de son âge, elle trouvait exil « dans un monde imaginaire » parfois cruel et tourmenté comme la légende de Barbe-Bleue. Mais, comme une illusion chasse l'autre, sa souffrance la sacre « femme de génie » : elle ne renonce pas au vieux schéma romantique.

Si tous les personnages des nouvelles sont décrits au moment où un événement extérieur les saisit, leur fait perdre, comme Marcelle et Marguerite, leur identité première, dans un moment paradigmatique où leur vie peut basculer, seule Marguerite accède véritablement à la rupture absolue avec le passé et au basculement de tout son être dans le présent. Le penseur de Port-Royal n'était-il pas lui aussi l'homme du changement, du renversement radical, de la conversion ? À l'inverse du philosophe chrétien, Beauvoir pose les conditions d'une existence heureuse dans un monde sans Dieu en le considérant comme un lieu de réalisation possible pour l'homme. Elle nous apprend aussi que le pari athée de Marguerite est une décision personnelle qui ne lui est pas imposée de l'extérieur mais qui est de l'ordre de l'intime.

3. La Primauté du spirituel : une œuvre enterrée puis exhumée

« L'approche des vacances, d'alléchants projets m'aidèrent à enterrer avec le sourire *La Primauté du spirituel* » (FA, 374), écrit Beauvoir dans *La Force de l'âge*. Il est difficile de ne pas lire entre ces lignes de l'amertume lorsque le projet de Beauvoir avorta. Presque dix ans après avoir obtenu l'agrégation, Beauvoir terminait un texte et envisageait une publication. Pour Sartre, ces nouvelles constituaient « de remarquables documents qui décrivaient la réalité de la condition des femmes sans fioritures ni enjolivements, avec passion et conviction⁵¹¹ ». La critique avait accueilli en 1938 *La Nausée* comme un véritable événement littéraire, soufflant à Beauvoir le désir encore naissant d'une réussite publique. Le refus par Gallimard puis Grasset de publier *La Primauté du spirituel* en fut d'autant plus frustrant pour Beauvoir. Le livre manquait d'originalité et était renvoyé à un « tableau de mœurs » morne,

⁵¹⁰ Éric Levéel, « *Quand prime le spirituel : Beauvoir avant Beauvoir* », *op. cit.*, p. 306.

⁵¹¹ Cité par Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 236.

banal, « maintes fois brossé », évoquant tout au plus « le destin des jeunes filles d'après-guerre ». Le lecteur chez Grasset, Henry Müller, écrivit à Beauvoir : « Vous vous êtes contentée de décrire un univers en décomposition, et de nous abandonner au seuil d'un monde nouveau sans nous en indiquer très exactement le particulier rayonnement » (FA, 374). Beauvoir fut déconcertée par de tels reproches : « [...] les héroïnes que je peignais, je les avais connues en chair et en os, personne avant moi n'avait parlé d'elles ; chacune était singulière, unique ». Elle n'avait pas voulu brosser une existence qui soit la moyenne exacte de milliers d'existences appartenant à la même génération ; elle se défendit alors en faisant valoir des « études psychologiques nuancées », destinées, au contraire, à rendre la singularité d'une vie⁵¹². Ce qui arrive à Marguerite, Marcelle, Lisa, Chantal, ne saurait arriver qu'à elles, prises chacune dans les balbutiements d'une pensée individuelle et intermittente.

Ce jugement de la maison d'édition nous paraît bien incomplet pour rendre compte de cet échec éditorial. Jérôme Garcin, dans l'article des *Nouvelles littéraires*, évoque des recherches infructueuses pour retrouver trace de cet événement auprès de Gallimard et de Grasset⁵¹³. Les nouvelles étaient-elles trop polémiques, à une époque où l'idéalisme catholique d'Henri Massis et de Jacques Maritain, dont Beauvoir détourne ironiquement le titre d'un livre, sévissait particulièrement ? Selon Kate et Edward Fullbrook⁵¹⁴, la véritable cause de l'insuccès du livre est à chercher dans les quelques passages subversifs sur la sexualité féminine qui auraient déplu à la maison Grasset, et avant elle, à la maison Gallimard⁵¹⁵.

Il faudra donc attendre 1979 pour que Beauvoir ressorte le manuscrit de son tiroir, lorsque deux universitaires américaines, Claude Francis et Fernande Gontier décidèrent de publier *Les Écrits de Simone de Beauvoir*. L'heure est venue de faire paraître isolément, et en complément des *Écrits*, cette œuvre de jeunesse, dont elle ne cache pas les faiblesses, et destinée d'emblée à ne susciter chez son lecteur qu'un intérêt de curiosité pour ce qui apparaît comme le « premier livre » d'un auteur reconnu :

[...] en tant qu'il éclaire la genèse de mon œuvre, je lui garde une sympathie que j'aimerais voir partagée. [...] Je souhaite que, malgré ses défauts, ses maladresses, ses lecteurs y prennent un certain plaisir. (QPS, 28)

Comme le note Danièle Sallenave, « [l]a publication de 1979 ne vient donc pas racheter l'échec de 1938 ; elle ne modifie même en rien le jugement que Simone de Beauvoir avait porté dès cette époque sur le livre, et qu'elle réitère alors » (QPS, 13). Une question se pose,

⁵¹² La référence beauvoirienne à Dos Passos nous renvoie à l'article de Sartre de 1938 qui éclaire en partie les intentions de Beauvoir : « Dos Passos, au contraire, peut donner tous ses soins à rendre la singularité d'une vie. Chacun de ses personnages est unique ; ce qui lui arrive ne saurait arriver qu'à lui » (*Situations, I, op. cit.*, p. 22).

⁵¹³ « [...] chez Gallimard, on nous a affirmé qu'aucune archive ne mentionnait ce souvenir ; tandis que chez Grasset, après de vaines recherches, on s'aperçut que la correspondance de l'année 1938 avait disparu. Nulle trace officielle, donc, de cet échec éditorial que dut endurer cette jeune femme rangée qui rêvait pourtant d'être un auteur célèbre » (Jérôme Garcin, « Fallait-il publier le premier roman de Simone de Beauvoir », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1980).

⁵¹⁴ Dans un ouvrage intitulé *Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre. The Remaking of a Twentieth-Century Legend* (New York, 1994).

⁵¹⁵ Éric Levéel évoque cette thèse dans l'article déjà cité.

identique à celle lancée par les critiques lors de la parution du livre : « Fallait-il vraiment exhumer ce manuscrit jauni par le temps⁵¹⁶? » « Le lecteur qui découvre aujourd'hui ce livre a du mal à penser non seulement qu'il ait pu être refusé, mais que son édition tardive soit passée relativement inaperçue », poursuit Danièle Sallenave, répondant au dessein objectif de récupération de l'œuvre dans sa préface.

La critique a beaucoup insisté sur le caractère autobiographique, réaliste des nouvelles et sa fonction testimoniale. Deirdre Bair insiste sur le document d'époque :

Les nouvelles reflètent avec exactitude le milieu bourgeois dans lequel elle avait été élevée. Elles décrivent avec éloquence l'isolement étouffant où l'on tenait les femmes insuffisamment instruites, qui exigeait de leur part un courage considérable pour se rebeller, et le prix affectif qu'elles avaient à payer pour cette révolte. Tous ces récits ont une tonalité réaliste qui rend presque tangible la situation de ces cinq femmes⁵¹⁷.

L'œuvre répond parfaitement, comme les premières critiques le concédèrent, aux règles du réalisme du XIX^e siècle fondant l'art de raconter sur l'exercice d'observation et de description. Philippe Sollers, en 2006, met en évidence la rupture éthique et morale opérée par Beauvoir dans ce texte et le modernisme de l'écriture, comparable à l'œuvre existentialiste de Sartre : « Elle veut régler ses comptes avec son milieu catholique, son enfance coincée, ses premières expériences de professeur de province [...] c'est précis, dur, très intelligent, pas du tout inférieur à *La Nausée*⁵¹⁸ ». Les nouvelles s'affichent assurément comme un combat, une bataille contre le « spiritualisme » présent à tous les niveaux de la réalité, et qui prend la forme de cette éducation oppressive doublée de conformisme social que Beauvoir a connue.

Elles ont aussi, et sans aucun doute, une fonction prophylactique, qui vise à anticiper et à contrecarrer les risques de la vocation : cette manière d'exorcisme de l'échec personnel se mesure dans la violence avec laquelle Beauvoir condamne ses personnages, aussi bien féminins que masculins, à une existence médiocre, complaisante, satisfaite d'elle-même, à l'exception notable de Marguerite. Chantal épouse un riche médecin ; Pascal, lui, est simplement cité dans une revue archéologique. « Ils ne sont pas mécontents de leur sort » : la dernière phrase de « Marguerite » est lourde de sous-entendus ; elle relègue les personnages des nouvelles dans un destin insignifiant, mesquin, et les plonge dans des problèmes de respectabilité bourgeoise et dans de tristes mariages. L'œuvre, si elle puise dans l'imaginaire social propre à la jeune Beauvoir, annonce de nombreux thèmes qui réapparaîtront par la suite : l'arrachement à la morale bourgeoise est présent dans *L'Invitée* mais inspirera encore *La Femme rompue* et *Les Belles Images*, de même que la dénonciation des illusions communes sur l'existence, des « mirages » et des « mythes » ; la fascination-répulsion pour le corps apparaît comme une des hantises productives des textes beauvoiriens ; enfin, la

⁵¹⁶ Nous reprenons là une question posée dans l'article de Jérôme Garcin paru dans *Les Nouvelles littéraires* du 17 janvier 1980.

⁵¹⁷ D. Bair, *op. cit.*, p. 235.

⁵¹⁸ Cité par Éric Levéel, *op. cit.*, p. 301. La citation est tirée d'un article du *Nouvel Observateur* intitulé « Beauvoir avant Beauvoir ».

recherche de la vérité ouvre la fiction à une dimension métaphysique que l'œuvre continuera à suivre jusqu'aux dernières fictions.

Si le but principal — celui de raconter l'histoire de Zaza — a été en partie manqué, les versions variées et successives de la *même* histoire dans les nouvelles montrent de manière transparente l'intérêt originel du projet créateur, qui consiste à mettre en scène une certaine idée de la liberté et du bonheur.

CHAPITRE III :

BEAUVOIR ET LES LEÇONS DE L'AVANT-GARDE LITTÉRAIRE. DU PROFESSORAT AU STATUT D' « ÉCRIVAIN » : *L'INVITÉE* (1938-1943)

Beauvoir tira une leçon de l'échec éditorial de *La Primauté du spirituel* et se remit aussitôt à l'écriture. Cinq ans plus tard paraissait *L'Invitée*. Ce premier roman publié occupe une place à part dans la production romanesque de Beauvoir, parce qu'il pose les soubassements d'une pensée qui ne cessera plus de travailler en profondeur les œuvres ultérieures. En outre, il participe de la constitution d'un genre qui deviendra privilégié mais qui ne va pas encore de soi pour l'écrivaine en 1938, encore partagée entre brièveté narrative et « somme » romanesque⁵¹⁹. Mais surtout, en entreprenant ce roman, Beauvoir espérait enfin accéder à l'existence littéraire.

Cette métamorphose décisive, Beauvoir la réalisa avec une œuvre qui serrait au plus près sa vie. Ses motivations premières, celles de l'adolescente puis de la jeune professeure, étaient toujours présentes : l'interrogation sur son propre destin devait mener à une méditation sur la condition humaine. À partir de ce projet abstrait, la concrétion progressive de l'écriture romanesque s'est faite en puisant directement dans le vécu et en faisant entrer directement dans la fiction Beauvoir et Sartre en tant que personnages, imprimant les « premiers pas du nous dans la sphère publique⁵²⁰ ». En suivant le chemin tracé avant elle par Sartre, Beauvoir ajustait son pas à celui des avant-gardes littéraires. Il ne faut donc pas négliger les effets de celles-ci sur le processus de maturation de l'œuvre et sa réception : elles contribuèrent à modeler en profondeur le projet beauvoirien en lui proposant des précédents familiers et confirmèrent, en retour, la valeur de son entreprise.

1. Les développements du projet originel

Le trajet philosophique qui accompagne le travail d'écriture romanesque de Beauvoir, en posant la nécessité d'un lien complexe et indissociable entre les deux champs, a été peu mis en valeur par la critique beauvoirienne. La philosophie est souvent étudiée indépendamment de l'œuvre romanesque, comme une recherche parallèle, et sans y faire aucune référence, tandis que le roman serait destiné à dévoiler une certaine vérité contenue dans les essais. C'est pour cette raison que *L'Invitée* a pu recevoir l'étiquette de roman à thèse, comme si l'œuvre ne faisait qu'illustrer la thèse hégélienne du conflit originel des consciences. Certes, la fiction, tout en poursuivant son ambition technique, renvoie à un thème philosophique que l'on trouve déjà présent dans les écrits de jeunesse datant des années 1925-1930. Elle semble donc s'attacher directement au message philosophique comme l'atteste la phrase de Hegel,

⁵¹⁹Comme le note François Noudelmann, « [...] le choix d'un mode d'expression n'est pas seulement circonstanciel, il implique une attitude de pensée et un langage spécifiques » (Fr. Noudelmann, *Huis clos et Les Mouches de Jean-Paul Sartre*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993).

⁵²⁰ Catherine Poisson, *Sartre et Beauvoir : du je au nous*, New York, Éditions Rodopi, 2002, p. 100.

découverte par Beauvoir en 1940 et servant d'épigraphe au roman — « Chaque conscience poursuit la mort de l'autre » —, et la manière dont Beauvoir souligne constamment, à propos de *L'Invitée*, cet aspect du projet. Mais cette lecture réductrice ne rend pas compte de ce qui fait le propre du roman, son rôle singulier : la tentative d'exploration des grands thèmes de l'existence. Milan Kundera propose en effet cette définition du roman dans son glossaire personnel en « Soixante-treize mots » : « La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence⁵²¹ ». Nous partirons de cette définition, globale mais pertinente pour notre sujet, comme point d'ancrage d'une réflexion sur *L'Invitée*.

1.1. La fondation philosophique : un autre « factum sur la contingence »

« Il y a dans la condition d'être conscient un perpétuel malaise⁵²². »

Beauvoir n'abandonne pas son intention d'unir la philosophie à la littérature en une expérience totale. Elle s'intéresse depuis longtemps au problème de la contingence et du dévoilement de la conscience d'autrui, bien avant sa rencontre avec Olga Kosakiewicz, qui exacerba le conflit intersubjectif⁵²³. Son compagnonnage avec Sartre ne fit que renforcer son intérêt pour la question :

[...] en causant avec Sartre j'entrevis la richesse de ce qu'il appelait sa « théorie de la contingence », où se trouvaient déjà en germe ses idées sur l'être, l'existence, la nécessité, la liberté. [...] À ses yeux, la Contingence n'était pas une notion abstraite, mais une dimension réelle du monde : il fallait utiliser toutes les ressources de l'art pour rendre sensible au cœur cette secrète « faiblesse » qu'il apercevait dans l'homme et dans les choses. *La tentative était à l'époque très insolite ; impossible de s'inspirer d'aucune mode, d'aucun modèle [...]*. (MJFR, 479 ; je souligne)

L'effet prodigieux de nouveauté du projet ne put qu'encourager Beauvoir à se lancer elle aussi dans une littérature métaphysique, qui puisse rendre compte de cette « secrète faiblesse » perceptible en chaque homme, menant au déchiffrement du sens véritable de l'être dans le monde. *L'Invitée* apparaît bien comme un roman de la Contingence, parce qu'il propose un monde antérieur à la « chute » dans l'existence et donne à voir le processus de dévoilement de la conscience d'autrui qui entraîne le monde à sa ruine. Ce roman des origines aurait pu s'intituler, comme *La Nausée*, « factum sur la contingence », tant les intentions sont proches entre les deux auteurs. Certains critiques ont pu noter une ressemblance évidente entre les deux romans : « la prise de conscience de l'Enfer provoqué par l'expérience d'autrui » acquiert, pour Jacques Deguy, « une force qui n'a d'égale que la découverte de la contingence par Roquentin dans *La Nausée*, lors de sa propre “extase horrible” devant la

⁵²¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, NRF, 1986, p. 179.

⁵²² Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique », dans *Sens et Non-Sens*, Nagel, 1966 ; Paris, Gallimard, 1996, p. 37.

⁵²³ Beauvoir écrit dans *La Force de l'âge* : « [...] le schéma de *L'Invitée* s'était formé avant qu'elle comptât pour moi » (FA, 362).

racine du marronnier de Bouville⁵²⁴ ». Pourtant, les effets produits à la lecture par les deux textes diffèrent. On ne lit pas *La Nausée* comme on lit *L'Invitée* ; ces deux textes ne placent pas le lecteur dans la même disposition sensible.

Beauvoir innove en faisant entrer son lecteur dans la conscience de Françoise et en bâtissant une forme de « huis clos⁵²⁵ » métaphysique autour de cette pesante menace que constitue la présence étrangère de Xavière dans la vie de Françoise. Tout se passe comme si la « maison de verre », pour reprendre l'expression d'André Breton dans *Nadja*, que Françoise habitait depuis des années, se trouvait fissurée, fêlée par l'effraction de Xavière. Si c'est Françoise qui, au départ, force la jeune provinciale à entrer dans son univers, « l'invitée » ne cessera plus de forcer à son tour les murs de cette prison dorée et de révéler son extériorité inquiétante. L'« in-vitation » lancée à Xavière révèle son sens étymologique : Françoise veut faire vivre Xavière — *invitam*, pour paraphraser *Bérénice* de Racine — dans sa forteresse intérieure : « Vous verrez, vous aurez une existence toute dorée » (I, 45), lui promet-elle. L'histoire personnelle de Françoise est tout entière l'histoire d'une « chute », un drame existentiel dont la temporalité propre est marquée par un « avant » et un « après » singuliers⁵²⁶. Ce moment est datable dans le roman. Il survient au chapitre III de la première partie, lorsque le point de rupture, de non-retour, est atteint :

Cette Xavière précieuse et encombrante qui venait de se révéler, Françoise la repoussait de toutes ses forces ; c'était presque de l'hostilité qu'elle sentait en elle. Mais il n'y avait rien à faire, aucun moyen de revenir en arrière. *Xavière existait*. (I, 83 ; je souligne)

La mécanique est en place, le roman ne peut qu'avancer vers sa fin, s'acharnant à exacerber l'incompatible présence des deux femmes jusqu'au dénouement. Or, le malaise qu'éprouve Françoise à partir du moment où Xavière entre dans sa vie a des origines profondes : c'est celui, immédiat, physique, impérieux, que vit l'héroïne, enfant, face à l'énigme d'un « vieux veston » posé sur une chaise dans le silence d'une maison de campagne. Jean-Pierre Chopin évoque ainsi le « vertige phénoménologique » de Françoise en prenant soin de rappeler qu'« [e]n réalité, le problème de Françoise est antérieur à Xavière qui n'est qu'un révélateur de sa lointaine imposture⁵²⁷ ».

⁵²⁴ Jacques Deguy, « Il y a Xavière », *Roman 20/50*, n°13, juin 1992, p. 61.

⁵²⁵ La référence à la pièce de Sartre, rédigée postérieurement à *L'Invitée*, n'est pas fortuite. Sartre avait d'ailleurs songé intituler sa pièce *Les Autres*.

⁵²⁶ L'histoire de Françoise n'est pas unique dans l'histoire de la littérature. On connaît davantage la « chute originelle » de Flaubert, épisode de la vie d'un grand écrivain raconté par Sartre dans *L'Idiot de la famille*. Les biographies « existentielles » de Sartre en offrent d'autres exemples : publiée en 1947 avec une préface de Michel Leiris, l'étude sur Baudelaire pose la question centrale de la contingence, en la situant, pour la première fois, sur le plan biographique. La vie de Baudelaire, telle qu'elle est interprétée par Sartre, est tout entière sous-tendue par le projet de dépasser la contingence ou, plus précisément, sa propre contingence.

⁵²⁷ Jean-Pierre Chopin, « *L'Invitée* ou le vertige congédié », *Roman 20/50*, n°13, juin 1992, p. 25.

1.1.1. Le récit d'enfance embryonnaire : la « nausée » de Françoise

« Rares sont les romanciers qui ont reconnu à ce point combien l'enfance était à la fois le laboratoire et la matrice du récit achevé⁵²⁸ ». Cette formule de Jacques Deguy fait du récit d'enfance le point de départ obligé des premières œuvres de fiction de Beauvoir, ébauchées ou achevées. Avant *L'Invitée*, le roman de Rouen, écrit dans les années 1932-1934, devait partir de l'enfance et de l'adolescence des héros, Pierre et Madeleine Labrousse. De même, les cent premières pages de *L'Invitée* étaient, dans leur version initiale, consacrées à l'enfance de Françoise, mais Brice Parain les jugea inférieures à ses nouvelles, tout comme Sartre. Non sans regret, Beauvoir abandonna son récit d'enfance : « Je décidai de prendre pour accordé le passé de mon héroïne, sa rencontre avec Pierre, leur huit années d'entente : le récit débutait au moment où une étrangère entrait dans leur vie » (FA, 385).

Pourtant, l'épisode du « vieux veston », comme une vieille relique du passé, est resté dans la version finale de *L'Invitée*, sous la trace fragmentaire d'un souvenir de Françoise adulte, au chapitre VI de la première partie : un passage capital, dont la portée est à la fois métaphysique et existentielle. À la différence de Sartre qui présente Roquentin sans se référer à la genèse infantile de son moi — ce que renforce la découverte par le personnage que « le passé n'existe pas » —, Beauvoir a maintenu chez son héroïne la mémoire, fragmentaire et intermittente, d'une enfance.

L'épisode est raconté sous la forme d'une rêverie. Un « vieux veston » suspendu au dossier d'une chaise plonge dans l'inquiétude la petite fille de six ans qui découvre l'impensable : le mode d'existence des choses privées de conscience. Beauvoir reconnaîtra pour sien ce souvenir d'enfance en 1958 : « J'ai raconté ailleurs comment à Meyrignac je contemplai stupidement un vieux veston abandonné sur le dossier d'une chaise » (MJFR, 69). Dans *L'Invitée*, le récit du souvenir prend toute son épaisseur avec la montée d'une angoisse ancienne, une remontée de l'inconscient comme suscitée par la commande banale, quotidienne, d'un « café noir » par l'héroïne :

Un café noir, dit-elle au garçon.

Une angoisse la traversa : ce n'était pas une souffrance précise, il fallait remonter très loin pour retrouver un pareil malaise. Un souvenir lui revint. (I, 145)

« Et puis j'ai eu cette illumination » : on ne peut s'empêcher de penser à ce que Roquentin vit dans *La Nausée*. Les circonstances de l'expérience, suscitées par un environnement hostile, sont similaires aux deux récits d'« illumination »⁵²⁹ :

⁵²⁸ Jacques Deguy, « Il y a Xavière », *op.cit.*, p. 71.

⁵²⁹ Malgré tout, dans la fiction sartrienne, l'intuition de la contingence advient dans un environnement *naturel* et face à une « profondeur » naturelle — la mer, la nuit, la racine du marronnier. Beauvoir privilégie l'environnement *humain*. La maison familiale est un lieu paradoxal que Simone affectionnait et redoutait particulièrement. Lorsque l'enfant se sent abandonnée et ne dispose plus de la protection de sa famille, la maison devient un espace de tension, de conflit, où est exacerbé le sentiment de délaissement et de solitude. Francis Jeanson écrit : « C'est qu'en effet, quel qu'en soit le "bonheur", sa condition d'enfant (puis d'adolescente) est tout de même à ses yeux une espèce de malheur : un porte-à-faux, un décalage, une intime contradiction qu'elle endure assez mal. En tant que conscience, elle s'éprouve et se veut d'emblée souveraine ; en tant que petite fille,

[...] il faisait sombre [...]. C'était drôle de se trouver là *toute seule* alors que tout le monde était dans le jardin, c'était drôle et *ça faisait peur* ; [...] sous la bibliothèque et sous la console de marbre stagnait une *ombre épaisse*. (I, 146 ; je souligne)

L' « ombre épaisse », pour Roquentin, n'est autre qu'un arbre, qui, selon les propres termes de Beauvoir, « par sa vaine prolifération, indiquait la contingence » (FA, 51) : « J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, *seul* en face de cette *masse noire* et noueuse, entièrement brute et *qui me faisait peur*⁵³⁰ ». L'intelligibilité accordée aux choses par les deux observateurs conduit dans les deux cas à son inconsistance, à sa ruine. Lorsque la petite Françoise compare l'existence du « vieux veston » à la sienne, elle ne peut que constater l'absurdité d'une telle démarche. Le veston est aussi peu assimilable par la conscience que ne l'est la racine que Roquentin compare à « un morceau trop gros » qui « reste en travers d'un gosier⁵³¹ » : « Il était vieux et fatigué mais il ne pouvait pas se plaindre comme Françoise se plaignait quand elle s'était fait mal, il ne pouvait pas se dire “je suis un vieux veston fatigué”. C'était étrange » (I, 146). De même Roquentin reconnaît-il son impuissance à rationaliser sa découverte :

En vain cherchais-je à *compter*⁵³² les marronniers, à les situer par rapport à la Velléda, à comparer leur hauteur avec celle des platanes : chacun d'eux s'échappait des relations où je cherchais à l'enfermer, s'isolait, débordait⁵³³.

L'épaisseur insondable des êtres et des choses dépasse notre propre expérience humaine : pour Françoise, « [...] les meubles avaient leur air de tous les jours, mais en même temps ils étaient tout changés : tout épais, tout lourds, tout secrets » (I, 146). L'existence, pour Roquentin « avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était *la* pâte même des choses⁵³⁴ ». À la lumière de ces concordances, les deux textes s'éclairent réciproquement, mais les conclusions de l'expérience ne sont pas exactement de même nature. Roquentin sent ce que veut dire « exister » :

Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances. Si l'on m'avait demandé ce que c'était que l'existence, j'aurais répondu de bonne foi que ça n'était rien, tout juste une forme vide qui venait s'ajouter aux choses du dehors, sans rien changer à leur nature. Et puis voilà, tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée⁵³⁵.

elle est niée par les adultes » (Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Seuil, 1966, p. 101-102). L'univers familial, dans l'épisode de *L'Invitée*, devient un non-lieu. Dès lors, il est l'espace idéal pour créer les conditions de possibilité d'une expérience-limite.

⁵³⁰ J.-P. Sartre, *La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 150. Je souligne.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 156.

⁵³² C'est Sartre qui souligne.

⁵³³ *Ibid.*, p. 152.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 150-151.

Françoise découvre, en même temps que l'existence des choses, leur incapacité à savoir qu'elles existent. C'est autour de ce manque originel que tourne son questionnement : « À quoi ça lui sert d'exister s'il ne sait pas⁵³⁶ ? » se demande la petite Françoise. Or la saisie de ce manque entraîne, en retour, la découverte de soi. Tout se passe comme si poser l'existence de la chose en face de soi dans son étrangeté — dans son ignorance de nature — conduisait à affirmer la propre existence de celui qui sait : « [...] le veston restait là, indifférent, tout étranger, et elle était toujours Françoise ». Elle est Françoise dans la mesure où elle reconnaît l'existence des choses hors d'elle-même dans leur *différence*.

Fascinée par l'objet de son regard, Françoise cherche à éprouver l'expérience inverse d'une conscience qui ne *saurait* pas. Elle s'imagine *être* le veston : « C'est comme si on n'existait pas », mais l'expérience est nécessairement vouée à l'échec puisque « si elle devenait le veston alors elle, Françoise, n'en saurait plus rien ». Se glisser dans l'existence des choses en face de soi conduit à faire un effort de néantisation de sa propre personne. Dans ses *Mémoires*, l'auteure nous donne la clé de l'expérience de la petite Françoise, prise dans les souvenirs de sa propre enfance : « Dans les siècles révolus, dans le silence des êtres inanimés je pressentais ma propre absence : je pressentais la vérité, fallacieusement conjurée, de ma mort » (*MJFR*, 69). La présence des choses fait pressentir l'idée de l'absence du moi, un scandale pour qui se veut absolu au cœur d'un univers qui ne peut exister que là où il est. Chaque chose n'affirme son être qu'en déposant Françoise du sien. Pour elle, il ne peut y avoir de conscience qu'*en dehors* des choses. Chez Roquentin, la conscience *pénètre* les choses et ne cesse pas pour autant d'exister :

Combien de temps dura cette fascination ? *J'étais* la racine de marronnier. Ou plutôt j'étais tout entier conscience de son existence. Encore détaché d'elle — puisque j'en avais conscience — et pourtant perdu en elle, rien d'autre qu'elle. [...] Le temps s'était arrêté : une petite mare noire à mes pieds [...]. J'aurais voulu m'arracher à cette atroce jouissance, mais je n'imaginais même pas que cela fût possible ; j'étais dedans [...] ⁵³⁷.

Françoise a désormais la preuve de son existence par l'absence. Plus tard dans le roman, elle mettra en mots cette vérité : « Elle pouvait savoir avec beaucoup de certitude ce qu'elle n'était pas : c'était pénible de ne se connaître que comme une suite d'absences » (*I*, 184). Roquentin et Françoise subissent, en apparence, un sort différent : si le premier se sent « de trop pour l'éternité », la seconde, tout juste sortie de sa rêverie, se sent « exilée de l'univers entier ». Pourtant, dans les deux cas, une même force les extirpe de la réalité, rend leur existence superflue, au point de rendre le monde présent « hors de portée » : c'est le même exil métaphysique que connaissent Roquentin et Françoise.

Le fort anthropomorphisme de la description du veston « vieux et fatigué » ne laisse aucun doute sur sa capacité à représenter autrui de manière absolue, et comme une menace permanente. Le veston, avant d'être une chose privée de conscience, est avant tout un Autre. Dès le début de la scène, l'Autre est un danger pour soi. Les symptômes physiques de la terreur et de l'angoisse sont manifestes : « sur le palier du premier étage, une petite fille collée

⁵³⁶ On attendrait plutôt ici : « s'il ne le sait pas ».

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 155-156. C'est Sartre qui souligne.

contre le mur retenait sa respiration ». La scène se noue autour d'un double mouvement, d'attraction et de répulsion. Une force irrésistible la conduit à *regarder* malgré tout le veston : « On n'avait pas envie de se sauver mais on se sentait le cœur serré » (I, 146). À la fin de la scène, Françoise, prise de vertiges, se sauve : « Tout se mit à tourner dans sa tête et elle redescendit en courant au jardin ».

Ce que l'expérience a révélé à la petite Françoise, et ce qu'elle ne parvient pas encore à formuler clairement, c'est le heurt des consciences et, plus précisément, l'impossibilité de la coexistence des consciences, un enjeu majeur de *L'Invitée*. Lorsque Xavière, au chapitre IV de la deuxième partie, se dressera comme une « conscience étrangère », une « présence ennemie » face à Françoise, l'expérience de l'enfance resurgira avec éclat : « [...] elle l'avait enfin rencontré cet infranchissable obstacle qu'elle avait pressenti sous des formes incertaines depuis sa plus petite enfance [...] » (I, 363). Une mention du « vieux veston » réapparaîtra, dans une énumération désordonnée où sont juxtaposées des bribes de souvenirs :

Des images traversèrent Françoise : un vieux veston, une clairière abandonnée, un coin du Pôle Nord [...]. Déjà il lui était arrivé de sentir comme ce soir son être se dissoudre au profit d'êtres inaccessibles, mais jamais elle n'avait réalisé avec une lucidité si parfaite son propre anéantissement. (I, 365)

Aux moments cruciaux de la prise de conscience du scandale de l'existence d'autrui, Françoise trouve la confirmation de ce qui n'était encore qu'un pressentiment, une idée vague et non formulée : la conscience de son propre anéantissement⁵³⁸.

1.1.2. Françoise, « une conscience nue en face du monde »

Les premiers chapitres de *L'Invitée* décrivent un « âge d'or » avant la « chute », un univers fondamentalement égocentrique qui s'oriente autour d'un centre, la conscience de Françoise : « Je n'ai pas besoin de chercher à me tailler dans le monde une place privilégiée. J'ai l'impression que j'y suis déjà installée » (I, 18). Il existe une époque où Françoise, comme Roquentin, vivait de ces « moments admirables » où les choses s'enchaînaient comme si elles se dirigeaient vers un but que chacune semblait déjà annoncer, ces instants où « la vie pouvait prendre une qualité rare et précieuse⁵³⁹ ». Nul besoin de circonstances extraordinaires : il faut simplement « [d]e vrais commencements, apparaissant comme une sonnerie de trompette, comme les premières notes d'un air de jazz, brusquement, coupant court à l'ennui, raffermissant la durée⁵⁴⁰ ». Le début de *L'Invitée* offre l'exemple d'un « vrai commencement » tel que le décrit Roquentin. Le cliquetis de la machine à écrire et la lumière rose qui offre le spectacle « intime et douillet » de Françoise et de Gerbert au travail sont un

⁵³⁸ Beauvoir a vécu la même expérience *répétée* de la conscience de son propre anéantissement face à plusieurs figures féminines qui ont marqué sa vie : Zaza, Olga, ou encore celle qu'elle appelle « Toulouse » dans sa correspondance avec Sartre — et qui n'est autre que Simone Jollivet, la « Camille » des Mémoires. Sylvie Le Bon de Beauvoir valide elle aussi cette interprétation lors de notre entretien (reproduit en annexe).

⁵³⁹ J.-P. Sartre, *La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 46.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 46-47.

préambule au commencement du monde. Françoise animera bientôt le « théâtre inhumain et noir » dans une exaltation créatrice unique.

D'ordinaire à cette heure il n'y avait plus personne de vivant dans le théâtre ; cette nuit il vivait ; la machine à écrire cliquetait, la lampe répandait sur les papiers une lumière rose. Et je suis là, mon cœur bat. Cette nuit, le théâtre a un cœur qui bat. (I, 11)

Tout se passe comme si c'était Françoise qui faisait advenir sous nos yeux le texte que nous lisons, à travers ce geste créateur qui évoque l'acte de la Genèse. Elle découvre l'orgueilleuse jouissance de faire naître les objets *ex nihilo* :

Quand elle n'était pas là, cette odeur de poussière, cette pénombre, cette solitude désolée, tout ça n'existait pour personne, ça n'existait pas du tout. Et maintenant elle était là, le rouge du tapis perçait l'obscurité comme une veilleuse timide. Elle avait ce pouvoir : sa présence arrachait les choses à leur inconscience, elle leur donnait leur couleur, leur odeur. [...] Elle était seule à dégager le sens de ces lieux abandonnés, de ces objets en sommeil ; elle était là et ils lui appartenaient. Le monde lui appartenait. (I, 12)

Le premier chapitre décrit un monde constitué par le seul *regard* de Françoise. En tant que pure conscience, ou conscience désincarnée, Françoise invite les objets à trouver leur place dans le champ de sa vision : « [...] c'était comme une mission qui lui avait été confiée, il fallait la faire exister, cette salle déserte et pleine de nuit » (I, 12). Même « les fauteuils de peluche rouge » sont « inertes, en attente ». Mais en attente de quoi ? « Tout à l'heure ils n'attendaient rien. Et maintenant elle était là et ils tendaient leurs bras ». Ces choses en *appel* d'être n'attendent que la traversée de Françoise parmi elles, leur investissement par son regard pour donner, le temps d'un éclair, un spectacle jamais donné à personne :

Elle traversa une avant-scène et monta sur le plateau ; elle ouvrit la porte du foyer, elle descendit dans la cour où moisissaient de vieux décors. Elle était seule à dégager le sens de ces lieux abandonnés, de ces objets en sommeil ; elle était là et ils lui appartenaient. Le monde lui appartenait.

La « douceur de cette heure » est à la mesure des « premières notes d'un air de jazz » pour Roquentin. L'air du disque qu'il aime écouter dans le café jouit du même genre de nécessité interne que l'animation du décor pour Françoise : « Ça semble inévitable, si forte est la nécessité de cette musique : rien ne peut l'interrompre, rien qui vienne de ce temps où le monde est affalé [...] »⁵⁴¹. Le « monde affalé » est à l'image des objets « en sommeil », propres à l'univers beauvoirien. Or, une inquiétude est commune à Françoise et à Roquentin, l'angoisse de la fin : « il faudrait si peu de choses pour que le disque », comme la mise en scène de Françoise, « s'arrête[nt] ».

Une faille est perceptible dans la mécanique mise en œuvre. La série de notes, comme la salle de théâtre en éveil, s'achemine inexorablement vers une fin :

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

Elles ne connaissent pas de repos, un ordre inflexible les fait naître et les détruit, sans leur laisser jamais le loisir de se reprendre, d'exister pour soi. Elles courent, elles se pressent, elles me frappent au passage d'un coup sec et s'anéantissent. J'aimerais bien les retenir [...]. Il faut que j'accepte leur mort [...]⁵⁴².

Ce que Roquentin accepte, comme par la « force des choses », Françoise le ressent douloureusement comme « un abandon, une trahison » qui s'étend aux dimensions de toute la terre :

La nuit allait engloutir à nouveau la petite place provinciale ; la vitre rose luirait vainement, elle ne luirait plus pour personne. La douceur de cette heure allait être perdue à jamais. Tant de douceur perdue par toute la terre. (I, 13)

Hors de la présence de Françoise, le monde retombe dans sa léthargie. L'épisode du théâtre en éveil se termine donc sur cette note pessimiste et sur le sentiment d'une perte irrémédiable. C'est exactement le sens que donne Roquentin à l'« aventure ». L'« aventure » est quelque chose qui « commence pour finir » : « [...] l'aventure ne se laisse pas mettre de rallonge ; elle n'a de sens que par sa mort. Vers cette mort, qui sera peut-être aussi la mienne, je suis entraîné sans retour⁵⁴³ ». Françoise éprouve le regret d'une toute-puissance, d'un sentiment d'éternité qu'elle n'atteindra jamais : elle n'est pas parvenue à « toucher Dieu » ou à « devenir Dieu »⁵⁴⁴. La fiction de *Tous les hommes sont mortels* accomplira ce miracle, puisque Fosca l'immortel adopte précisément le point de vue de l'absolu.

Pourtant, Françoise vit dans la nostalgie de cette toute-puissance et elle la transpose sur le monde qui l'entoure : « [...] les choses qui n'existent pas pour moi, il me semble qu'elles n'existent absolument pas ». Lorsqu'elle s'en détourne, tout se défait aussitôt « comme un paysage délaissé » (I, 34). À cet égard, l'épisode du café maure au chapitre II de la première partie est un moment de plénitude, où la conscience de Françoise coïncide parfaitement avec le monde. C'est aussi une des rares scènes où Françoise éprouve encore un sentiment de bien-être aux côtés de Xavière. Cette scène contemplative a la même structure et la même fonction qu'une autre « aventure » dans le journal de Roquentin : « [...] j'ai traversé tout ce jour pour aboutir là, le front contre cette vitre, pour contempler ce fin visage qui s'épanouit sur un rideau grenat⁵⁴⁵ ». Françoise se réjouit d'avoir en sa possession la « petite existence triste » de Xavière :

En cet instant, pour elle-même, Xavière n'était rien d'autre qu'un goût de café, une musique lancinante, une danse, un léger bien-être ; mais pour Françoise l'enfance de Xavière, ses journées stagnantes, ses dégoûts composaient une histoire romanesque aussi réelle que le tendre modelé de

⁵⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁴⁴ Ces expressions sont de Beauvoir dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « [...] je me demandai si, par-delà les limites de ma raison, certaines expériences n'étaient pas susceptibles de me livrer l'absolu ; ce lieu abstrait d'où je réduisais en poudre le monde inhospitalier, j'y cherchai une plénitude. Pourquoi une mystique ne serait-elle pas possible ? “Je veux toucher Dieu ou devenir Dieu”, déclarai-je ». N'est-ce pas ce que tente Françoise lors du miracle poétique au début de *L'Invitée* ?

⁵⁴⁵ J.-P. Sartre, *La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 68.

ses joues ; et *cette histoire aboutissait précisément ici*, parmi les tentures bigarrées, en cette minute exacte de la vie de Françoise où Françoise se tournait vers Xavière et *la contemplait*. (I, 23 ; je souligne)

Le sentiment de plénitude n'est pas procuré directement par la contemplation de la scène, mais par son réinvestissement par la conscience absolue de Françoise. En fait, Xavière figure dans un univers au même titre que les autres objets inanimés, comme autant d'éléments faisant partie d'un tout qui n'appartient qu'à Françoise :

[...] Xavière regardait attentivement la danseuse, elle ne voyait pas son propre visage que la passion embellissait, sa main sentait les contours de la tasse qu'elle serrait, mais Françoise seule était sensible aux contours de cette main : les gestes de Xavière, sa figure, sa vie même avaient besoin de Françoise pour exister. (I, 23)

Dans ses rapports avec le monde et avec autrui, Françoise est surtout animée par le goût de la possession et de l'annexion. Ce qui l'enchant, c'est « d'avoir annexé à sa vie cette petite existence triste ; car, à présent, comme Gerbert, comme Inès, comme Canzetti, Xavière lui appartenait » (I, 23).

Alors que le héros sartrien témoigne d'une nette prédominance du toucher sur les autres sens, tout est affaire de regard chez Françoise. Son rapport avec le monde est celui d'une conscience toujours à *distance* des objets, pour les faire siens, mais sans jamais se laisser envahir ou happer par le monde extérieur. À l'inverse, ce sont presque toujours des sensations tactiles qui déclenchent les crises de nausée de Roquentin et qui sont à l'origine de son aliénation du monde des choses. Même lorsque la vue déclenche la nausée, les choses l'envahissent par les yeux et finissent par l'envahir de tous les côtés : « Le petit bruit d'eau de la fontaine Masqueret se coulait dans mes oreilles et s'y faisait un nid, les emplissait de soupirs ; mes narines débordaient d'une odeur verte et putride⁵⁴⁶ ». Il ne s'agit même plus de *regarder* les choses pour les tenir à distance, puisqu'il n'existe pas de « milieu entre l'inexistence et cette abondance pâmée » : « [...] je suffoque : l'existence me pénètre de partout, par les yeux, par le nez, par la bouche... Et tout d'un coup, d'un seul coup, le voile se déchire, j'ai compris, j'ai vu ».

Françoise, elle, ne vit pas dans son corps au même degré que Roquentin. Il lui semble même ne pas avoir de corps : « [...] elle aimait bien sa figure, ça lui faisait toujours une surprise agréable quand elle la rencontrait dans un miroir. D'ordinaire elle ne pensait pas qu'elle en avait une » (I, 25). Comme le note Jean-Pierre Chopin, qui opère une comparaison avec Monsieur Teste, « elle est irrémédiablement spectatrice, incapable de se laisser aller à l'instant, d'adhérer à l'opacité des choses comme le fait Xavière, cet inquiétant continent "en chair et en os" [...]. Comme le garçon de café de Sartre dans *L'Être et le Néant*, Françoise ne peut plus que jouer à être Françoise Miquel, elle s'est condamnée à l'éternel dehors, à l'enfer de la comédie⁵⁴⁷ ».

Françoise a compris qu'elle n'était pas, pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, « cette personne, ce visage, cet être fini, mais un pur témoin, sans lieu et sans âge, qui peut

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁴⁷ Jean-Pierre Chopin, « *L'Invitée* ou le vertige congédié », *op. cit.*, p. 12-13.

égaler en puissance l'infinité du monde⁵⁴⁸ ». C'est au prix d'un certain sacrifice de soi qu'elle est parvenue à se détacher de son corps, à se débarrasser de l'encombrement et des limites matérielles de son corps, afin d'être « une conscience nue en face du monde » :

— Ça me désolait autrefois de penser que je ne connaîtrais jamais qu'un pauvre petit morceau du monde [...] Je suis tranquille à présent, parce que je me suis persuadée que où que j'aïlle, le reste du monde se déplace avec moi. C'est ce qui me sauve de tout regret. (I, 16-17)

Beauvoir exprime dans les *Mémoires* le même renoncement à son corps et la même aptitude de sa conscience à embrasser l'infini. Elle se considérait comme une « pure conscience incrustée au centre du Tout ». Or, le monde de Françoise, cet univers uniquement créé par elle, est une imposture. Comme le note Maurice Merleau-Ponty, « l'ailleurs et l'autre ne sont pas supprimés, ils ne sont que refoulés⁵⁴⁹ ». Françoise a en effet tenté de mettre en sommeil l'inquiétante existence d'autrui. Car si autrui existe, s'il est lui aussi une conscience à la différence des objets, Françoise ne peut être pour lui qu'un objet fini, déterminé, circonscrit, visible en un certain lieu du monde, ce qui la terrifie :

— On ne peut pas réaliser que les autres gens sont des consciences qui se sentent du dedans comme on se sent soi-même, dit Françoise. Quand on entrevoit ça, je trouve que c'est terrifiant : on a l'impression de ne plus être qu'une image dans la tête de quelqu'un d'autre. (I, 18)

Le repli narcissique de Françoise sur l'absolu du moi, « dans la bulle d'un "Pour soi" qui interdit de se pencher au-dehors⁵⁵⁰ », est l'incarnation d'une forme extrême d'idéalisme. Tout ce qui n'existe pas pour Françoise est renvoyé dans le néant. À cet égard, *L'Invitée* se situe dans le prolongement de *l'Essai sur la transcendance de l'Ego* qui parut en 1936 dans les *Recherches philosophiques* — une découverte majeure pour Beauvoir :

Il y décrivait, dans une perspective husserlienne, mais en opposition avec certaines des plus récentes théories d'Husserl, le rapport du Moi avec la conscience ; entre la *conscience* et le *psychique* il établissait une distinction qu'il devait toujours maintenir ; alors que la conscience est une immédiate et évidente présence à soi, le psychique est un ensemble d'objets qui ne se saisissent que par une opération réflexive et qui, comme les objets de la perception, ne se donnent que par profils [...]. Mon Ego est lui-même un être du monde, tout comme l'Ego d'autrui. [...] Ce qui lui importait davantage encore c'est que cette théorie, et elle seule, estimait-il, permettait d'échapper au solipsisme, le psychique, l'Ego existant pour autrui et pour moi de la même manière objective. En abolissant le solipsisme, on évitait les pièges de l'idéalisme [...]. (FA, 210)

Sartre fait disparaître définitivement des préoccupations philosophiques la dualité du sujet et de l'objet en rendant contemporain du Monde le Moi. Dès lors, le Moi apparaît comme *en danger* devant le Monde et tire du Monde son contenu. Cette idée d'« intentionnalité » permit à Sartre de supprimer une idée qui lui faisait horreur, « la vie intérieure », puisque « la conscience se faisait exister par un perpétuel dépassement d'elle-même vers un objet » (FA,

⁵⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique », dans *Sens et non-sens*, *op.cit.*, p. 38.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵⁰ J.-P. Chopin, *op. cit.*, p. 27.

215). L'article sur l'intentionnalité d'Husserl, paru en 1939 dans *La N.R.F.*, paracheva les recherches sartriennes en répondant à l'ambition d'unir la philosophie et la littérature par l'intermédiaire de la phénoménologie. Beauvoir répondra quelques années plus tard à Sartre dans un texte important, paru dans *Les Temps modernes* en avril 1946 et intitulé : « Littérature et métaphysique⁵⁵¹ », où l'auteure défendait le projet d'un « roman métaphysique ».

On a voulu voir dans *L'Invitée* une illustration des thèses de Sartre — en particulier celles de *L'Être et le Néant* que Sartre est en train d'écrire — ou des fondements philosophiques de Beauvoir exprimés par ailleurs, alors que ce substrat philosophique avait été mis en place dès la conception même du projet. En ce sens, le roman précède la vague existentialiste qui prit effet à partir de 1945 : roman d'inspiration existentialiste ou pré-existentialiste, il semble anticiper les effets de cette lecture sans proposer pour autant un modèle de littérature engagée comme le sera par exemple *Le Sang des autres*, où la morale existentielle passera au premier plan. La fonction idéologique se détachera plus visiblement des préoccupations formelles quand le roman beauvoirien abordera la question de l'historicité.

1.2. L'invention technique au service de l'exigence philosophique

Les nouvelles de *La Primauté du spirituel* apparaissent comme un laboratoire de techniques romanesques nouvelles : la variété des personnages, des situations, des points de vue, la liberté du ton, de la satire, et la complexité de la composition rendent bien compte de l'évolution de la technique beauvoirienne à la fin des années trente, même si d'autres procédés manquaient encore de maîtrise, comme les dialogues par exemple.

Dans le délicat équilibre de la fiction et de l'aveu, Simone de Beauvoir découvre et met en pratique *une forme très nouvelle de fiction romanesque*. Distance à l'égard de l'expérience vécue, détour, souplesse des modes d'énonciation (journal, dialogue, monologue intérieur) : la *fiction tient victorieusement tête à l'énoncé philosophique*⁵⁵².

Prolongeant cette forme nouvelle de fiction, Beauvoir choisit d'approfondir et de souligner l'ambition technique dans *L'Invitée* en adoptant la règle du point de vue qu'avec Sartre elle tenait pour fondamentale : « [...] à chaque chapitre, je coïncidais avec un de mes héros, je m'interdisais d'en savoir ou d'en penser plus long que lui » (FA, 385). Si le refus de l'omniscience narrative à la Mauriac devait régir la fiction, la multiplication des points de vue ne fut pas, comme chez Sartre, une règle systématiquement suivie par Beauvoir : « J'adoptai d'ordinaire le point de vue de Françoise à qui je prêtai, à travers d'importantes transpositions, ma propre expérience » (FA, 385). En assumant la plus grande partie de la focalisation, Françoise éclairait directement le vécu autobiographique de Beauvoir.

À la différence d'Élisabeth et de Gerbert, Xavière n'est pas porteur de vision, ce qui induit des effets esthétiques bien programmés : « J'incarnai en Xavière l'opacité d'une conscience fermée sur soi : je ne la montrai jamais de l'intérieur » (FA, 396). Xavière est tout juste une « voix » dans les passages dialogués ; le personnage n'est saisi que de l'extérieur, par la

⁵⁵¹ Repris dans *L'Existentialisme et la sagesse des nations* en 1948.

⁵⁵² Danièle Sallenave, « Scène de crime », Avant-propos de QPS, p. 16. Je souligne.

perception que les autres ont de lui. De la même manière, Ivich dans *L'Âge de raison* — dont le modèle, Olga, est commun — représente un mystère pour autrui. Sans être totalement innovant, ce procédé, influencé par l'exemple des romanciers américains modernes, vise l'efficacité : il est impossible de saisir le personnage de Xavière dans une quelconque vérité ou une quelconque permanence, tant elle apparaît d'une « incessante nouveauté » (I, 284) aux yeux des autres. « Pierre peut indéfiniment épiloguer sur un geste de Xavière, que Françoise avait à peine remarqué, et dont aucune interprétation définitive ne sera jamais donnée, car personne ne détient la vérité » (FA, 396), écrit Beauvoir.

Les intentions originelles de Beauvoir semblent parfaitement s'accorder aux nouvelles exigences du roman moderniste, dans la lignée de Proust, de Joyce, de Dostoïevski mais aussi des romanciers américains, que Sartre et Beauvoir découvrent, fascinés, dans les années trente. La lecture d'Hemingway joua un rôle important dans la mise au point des techniques romanesques :

La technique d'Hemingway, dans son apparente et adroite simplicité, se pliait à nos exigences philosophiques. Le vieux réalisme, qui décrit les objets en soi, reposait sur des postulats erronés. Proust, Joyce optaient, chacun à sa manière, pour un subjectivisme que nous ne jugions pas mieux fondé. Chez Hemingway, le monde existait dans son opaque extériorité, mais toujours à travers la perspective d'un sujet singulier ; l'auteur ne nous en livrait que ce qu'en pouvait saisir la conscience avec laquelle il coïncidait ; il réussissait à donner aux objets une énorme présence, précisément parce qu'il ne les séparait pas de l'action où ses héros étaient engagés ; en particulier, c'est en utilisant les résistances des choses qu'il parvenait à faire sentir l'écoulement du temps. (FA, 161)

En construisant le roman à la fois sur l'idée de la durée et de l'imprévu, réclamant sans cesse l'attention du lecteur, Beauvoir et Sartre formulaient une critique sévère contre le déterminisme du roman naturaliste. L'article contre Mauriac allait dans le même sens. Pour le théoricien qu'était Sartre, le roman devait « susciter notre impatience [...] et par là nous faire sentir la résistance du temps : chaque point de vue est donc relatif et le meilleur sera tel que le temps offre au lecteur la plus grande résistance⁵⁵³ ». Dans *La Force de l'âge*, Beauvoir revient longuement sur l'influence d'Hemingway au moment de la rédaction de *L'Invitée* et sur l'art de la conversation transmise par le romancier :

Un des traits que j'appréciais dans ses récits, c'est son refus des descriptions prétendues objectives : paysages, décors, objets sont toujours présentés selon la vision du héros, dans la perspective de l'action. J'essayai de faire la même chose [pour *L'Invitée*]. J'ai aussi cherché à imiter, comme lui, le ton, le rythme du langage parlé sans craindre les redites et les futilités. (FA, 392)

⁵⁵³ J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », paru dans *La NRF* (n° 305, février 1939) et repris dans *Situations I, op. cit.*, p. 41-52. Nous reviendrons plus longuement sur la question de la « résistance » du temps et des choses dans la dernière partie de cette étude consacrée à la poétique du roman métaphysique.

Hemingway enseigna à Beauvoir une certaine simplicité des dialogues et lui inspira le « goût de la conversation très détendue⁵⁵⁴ ». De même, la lecture de Dashiell Hammett et celle de Dostoïevski lui apportèrent une règle d'or pour l'efficacité des dialogues : « toute conversation doit être en action, c'est-à-dire modifier les rapports des personnages et l'ensemble de la situation » (FA, 392). En réalité, Beauvoir accepte ce qui apparaît comme des conventions traditionnelles pour le roman américain : il y a, en effet, une construction classique du dialogue avec ses incises (dit-il, répondit-il) ; c'est aussi, comme le dit Beauvoir, « la manière de casser les dialogues avec des petits gestes comme fumer une cigarette, comme ceci, comme cela⁵⁵⁵ », un format dialogique que le Nouveau roman français s'attachera à déconstruire. Au moment de la rédaction de *L'Invitée*, Beauvoir ne remet pas encore en question ces techniques romanesques importées d'Amérique.

Si Beauvoir se réclame davantage d'Hemingway que de Dos Passos, qui a joué un rôle beaucoup plus important pour Sartre en lui fournissant par exemple les techniques simultanéistes dont il s'est servi pour la rédaction du *Sursis*, elle emprunte néanmoins son « œil photographique », qui, d'après elle, « permettait à l'auteur de faire accepter au lecteur ce qu'on veut qu'il pense d'un personnage, tout en orientant et en dirigeant ce que le lecteur devrait penser et savoir ». Elle admire aussi la manière dont Dos Passos « racontait l'histoire de plusieurs personnages à l'intérieur d'un même roman. Chacun est alors développé indépendamment des autres, mais tous sont intégrés à la même histoire⁵⁵⁶ ».

Ce procédé, Sartre l'expérimentait au même moment en rédigeant *L'Âge de raison*⁵⁵⁷. Le romancier a affirmé s'être posé peu de questions de technique pour le premier volet de la trilogie, pourtant, la question du point de vue est omniprésente dans ses échanges avec Beauvoir. Cette question rejoint la définition du sujet dans la théorie phénoménologique qui accapare Sartre depuis la période berlinoise, où il partageait son temps entre l'étude de Husserl et la rédaction de *La Nausée*. Si toute conscience est conscience *de* quelque chose, le monde ne peut apparaître qu'à des consciences situées et singulières ; il n'est donc pas philosophiquement licite de recourir à la technique du narrateur omniscient. S'impose alors la narration à la première personne ou la narration objective faite d'un point de vue particulier, à la troisième personne, combinée à des formes de monologue intérieur, sans intervention d'auteur. On voit bien ici comment la philosophie justifie la technique ou comment la technique semble engendrée et expliquée par la métaphysique, selon l'axiome péremptoire sartrien : « [U]ne technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier⁵⁵⁸ ».

⁵⁵⁴ Interview de Simone de Beauvoir, réalisée par Anne-Marie Celeux le 6 mai 1983, dans Anne-Marie Celeux, *Sartre, Beauvoir : une expérience commune, deux écritures*, Paris, Nizet, 1986, p. 76.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ Propos repris par Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 264.

⁵⁵⁷ Écrit pour l'essentiel en 1939.

⁵⁵⁸ J.-P. Sartre, « À propos de *Le Bruit et la Fureur* : la temporalité chez Faulkner », paru dans La NRF (n^{os} 309 et 310, juin et juillet 1939), repris dans *Situations I*, *op. cit.*, p. 92. Anna Boschetti souligne d'ailleurs « l'inconsistance et l'ambiguïté du principe invoqué », en montrant par exemple les limites du précepte rigide dans la propre pratique romanesque sartrienne (voir A. Boschetti, *op. cit.*, p. 66).

Beauvoir ne va pas jusqu'à privilégier dans l'œuvre littéraire la philosophie, comme le fait Sartre dans *La Nausée* qui est un « roman philosophique » au sens plein et qui guide ou dirige une lecture *philosophique*. Sartre a insisté, et à juste titre, sur le caractère tout intellectuel de l'« aventure » de son anti-héros, et l'influence de Husserl s'y ressent presque à chaque page. Par ailleurs, Sartre tenait à être lu philosophiquement, « comme une expérience phénoménologique, une fiction qui permet d'atteindre l'essence⁵⁵⁹ ». Plus proche d'un roman comme *L'Âge de raison*, qui propose, différemment, une philosophie romanesque, *L'Invitée* subordonne le contenu philosophique à la conquête de titres de légitimité proprement littéraires.

2. Entre « transposition » et invention

2.1. L'œuvre et son miroir sartrien

L'Âge de raison et *L'Invitée* présentent des affinités électives, non seulement du point de vue des techniques mises en œuvre et de la théorie romanesque qui les sous-tend, mais aussi par la mise en scène du vécu biographique, bien qu'elle paraisse plus distanciée chez Sartre que chez Beauvoir. Les auteurs s'attachent à mettre en scène la banalité du quotidien sous un angle « romanesque » : des personnages, dont les modèles étaient familiers au couple⁵⁶⁰, acquièrent une épaisseur romanesque par le simple fait d'exister en chair et en os et d'entretenir des relations intersubjectives. Pour ces deux romans, l'individu existe encore dans un univers de monade, et ne se sent pas encore engagé dans une partie qui le dépasse — un dépassement qui apparaîtra avec *Le Sursis* et *Le Sang des autres*.

Le premier volume de la trilogie sartrienne, *Les Chemins de la liberté*, présente deux jours de la vie d'un jeune professeur de philosophie, Mathieu Delarue, dont la quête d'engagement et de liberté s'enlise dans la quotidienneté des rapports sentimentaux. De facture classique — unité serrée d'action, de temps et de lieu —, le roman dévoile une question simple : Mathieu va-t-il réussir à trouver sa liberté ? L'intrigue de *L'Invitée* repose sur une énigme dont l'enjeu est également existentiel : Françoise réussira-t-elle à se faire exister pour elle-même, à sortir de l'emprise de Xavière, cette jeune fille au charme vénéneux qu'elle décide de prendre sous son aile et dont l'existence même viendra troubler sa vie ainsi que l'harmonie du couple fusionnel qu'elle forme avec Pierre ? Catherine Poisson pointe les ressemblances entre les textes :

⁵⁵⁹ Voir la lettre de remerciements envoyée par Sartre à Edmond Jaloux, suite à son article élogieux paru dans *Les Nouvelles littéraires*, 18 juin 1938. Cité par M. Contat, M. Rybalka dans *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1703.

⁵⁶⁰ Les personnages d'Ivich, Boris, Daniel, Brunet, Sarah, Jacques ont plus ou moins pour modèles des familiers de Sartre et Beauvoir (Jacques-Laurent Bost pour Boris, « Marco » pour Daniel, Stépha Gerassi pour Stepha, Brunet pour Nizan). Seules Marcelle, Lola et Odette doivent leur existence même à l'imagination romanesque de Sartre.

Partant tous deux d'une problématique d'ordre philosophique, inscrite sur un fond psychodramatique, *L'Invitée* et *L'Âge de raison* mettent en scène des personnages-doublures de Sartre et de Beauvoir. Les deux auteurs partagent un cadre, la veille de la guerre, puis des personnages dans la vie desquels, à la faveur d'un incident ou du surgissement d'autrui, s'est inscrit le doute. [...] Ces préoccupations communes ne produisent pas deux romans similaires, mais un maillage de divergences et de parallélismes⁵⁶¹.

Les divergences, en réalité, apparaissent très vite, dans la mesure où *L'Invitée*, à la différence de *L'Âge de raison*, apparaît comme une œuvre profondément personnelle et originale : le roman touche de très près à l'intimité de Beauvoir, à la réalité biographique et au « nous » sartro-beauvoirien. « La marge de manipulation de la réalité, note Catherine Poisson, donc la part d'invention romanesque qu'elle [Beauvoir] se réserve, sont somme toute réduites, à l'exception du dénouement du roman⁵⁶² ». On pourrait aisément faire une lecture parallèle du roman de Beauvoir et du long passage de *La Force de l'âge* consacré aux remous de son histoire privée avec Sartre et Olga :

Olga méprisait rageusement toutes les constructions volontaristes ; ce n'était pas assez pour l'ébranler ; mais, en face d'elle, Sartre lui aussi se laissait aller au désordre de ses émotions ; il éprouvait des inquiétudes, des fureurs, des joies qu'il ne connaissait pas avec moi. Le malaise que j'en ressentis allait plus loin que la jalousie ; par moments, je me demandais si mon bonheur ne reposait pas tout entier sur un énorme mensonge. (FA, 298-299)

Si Mathieu apparaît bien comme le double romanesque de Sartre, comme l'est Françoise pour Beauvoir, *L'Âge de raison* est davantage placé sous le signe, lointain ou indirect, de l'écho biographique. Selon Michel Contat, Sartre prête à son personnage « la couleur de sa vie, son caractère, un certain type de présence au monde qui est le sien⁵⁶³ ». Certes, Mathieu apparaît directement lié à la crise d'identité vécue par Sartre lui-même dans les années 1934-1935 et à son difficile passage à la vie d'adulte, à « l'âge de raison » ou « l'âge d'homme » ; mais le vécu ne structure pas en profondeur l'œuvre, qui s'en inspire avec distance.

Beauvoir diffère au départ le geste autofictionnel : sous le couvert de l'inexpérience, du manque de technique, elle tente de retarder l'immersion dans la transposition romanesque, pour ensuite y plonger totalement, engageant par là même Sartre dans la traduction fictionnelle d'une expérience commune. Beauvoir ne néglige pourtant pas la part accordée à la manipulation de la réalité et à l'invention. *L'Invitée* n'est pas qu'une « chronique du vécu » mais un « vrai roman ». Beauvoir a, certes, voulu y inscrire de très près sa présence dans l'œuvre ; mais le travail de rédaction, long et patient, et le mouvement de l'écriture ont contribué à réduire progressivement la porosité manifeste entre l'œuvre et la vie, comme si s'était produite une autonomisation partielle de l'œuvre en train de se faire. La mémorialiste revient sur les procédés d'engendrement du texte, indépendamment de l'évolution psychique de l'écrivaine au moment de l'écriture :

⁵⁶¹ Catherine Poisson, *Sartre et Beauvoir : du je au nous*, op. cit., p. 108.

⁵⁶² *Ibid*, p. 104.

⁵⁶³ Michel Contat, Notice de « *L'Âge de raison* », *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1886.

Je commençai *L'Invitée* en octobre 1938, je le terminai au début de l'été 1941 ; en cours de route, événements et personnages réagirent les uns sur les autres, les derniers chapitres m'amènèrent à réviser les premiers, chaque épisode fut repris à la lumière de l'ensemble ; *mais ces modifications obéissaient aux exigences internes du livre : elles ne reflétaient pas ma propre évolution* ; je ne fis à l'actualité que des emprunts tout à fait accessoires. (FA, 423 ; je souligne)

Si l'œuvre a connu des transformations internes, l'intention première, celle d'exprimer un passé que Beauvoir était sur le point de dépasser, n'est pas abandonnée : ce qu'elle découvre dans son livre, comme un objet extérieur à elle-même, c'est précisément une autre Beauvoir, une femme qui ne lui ressemble plus, signe que la rupture avec le passé a bien eu lieu.

Le meurtre métaphysique de Xavière, véritable « invention romanesque », a pu apparaître comme une « fin postiche », masquant un « dépassement euphorique que l'entrée en guerre ne remet pas en cause », celui annoncé par le déplacement du trio que forment désormais deux hommes, Gerbert et Pierre, amoureux de la même femme, Françoise. Pierre Masson relève l'originalité beauvoirienne par rapport au trio infernal de *Huis-clos*, formé de Garcin, Inès et Estelle :

Xavière, qui s'est crue la perle noire du trio, n'est en fin de compte qu'une boule à faire des ricochets au sein du jeu, et qui, après usage, peut être éliminée. Que sa mise à mort soit l'aboutissement d'une lutte entre deux consciences, la sienne et celle de Françoise, ne modifie pas notre lecture des relations interpersonnelles : fonctionnellement, elle sert bien à mettre en évidence l'impossibilité d'un certain type de trio, celui que constituent un homme et deux femmes : Pierre entre Françoise et Canzetti, puis entre Françoise et Xavière ; Claude entre Elisabeth et Suzanne ; Gerbert entre Françoise et Xavière⁵⁶⁴.

La « transposition » du trio est donc bien plus complexe qu'il n'y paraît et fait l'objet d'une extrapolation fictionnelle en des structures triangulaires plurielles, qui agissent sur le trio premier, fondateur. Mais surtout, Beauvoir a produit de toutes pièces un personnage hors du commun, une création originale dont il convient d'éclairer la puissance d'invention.

2.2. La « perle noire » beauvoirienne

Le titre choisi par Beauvoir a le mérite d'inscrire l'inconnue X au seuil du roman : Xavière, alias Olga K., ancienne élève de Beauvoir à Rouen avec laquelle Sartre et Beauvoir forment un premier trio amoureux dans les années 1935-1937. Beauvoir avait pensé dresser en face d'elle-même un personnage inspiré de Simone Weil. Devant les réticences de Sartre qui ne percevait pas en cette intellectuelle douée pour la communication une conscience close sur elle-même, Beauvoir lui préféra Olga : « Olga, coupée de moi par sa jeunesse, ses silences, les humeurs où la maladroite tentative du trio l'avait jetée, conviendrait beaucoup mieux » (FA, 362). En mettant en scène des « ego expérimentaux » qui s'interrogent sur « les grands thèmes de l'existence », selon la formule de Kundera, Beauvoir remettait à l'honneur le statut du personnage fictionnel. Dominique Rabaté, dans *Le Roman et le sens de la vie*, fixe, avec Kundera, une haute ambition au roman et au personnage :

⁵⁶⁴ Pierre Masson, « *L'Invitée*, un huis clos positif », *Roman 20/50*, op. cit., p. 51.

L'arme du roman dans cette enquête ou dans cette tentative d'exploration est, avant tout, celle du personnage, défini comme « ego expérimental », comme sujet fictionnel chargé de représenter ou d'incarner un point de vue sur l'existence, qu'il a ainsi pour mission d'exprimer dans toute sa complexité, comme dans les interactions avec d'autres points de vue, dans un croisement qui reconduit les thèses de Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie essentielle du genre romanesque⁵⁶⁵.

Xavière incarne plus qu'un point de vue sur l'existence : par sa force de résistance, ses professions de foi nihilistes, elle dénature les instruments logiques permettant de saisir l'existence, d'en comprendre le sens.

2.2.1. Xavière ou l'autre Nadja⁵⁶⁶

Le « vieux veston » préfigurait Xavière, cette existence qui échappe elle aussi à toute réduction claire, à toute catégorisation définitive, et qui entraîne, dans un tête-à-tête féminin orgueilleux, la non absoluité de la conscience de Françoise : « Comment se pouvait-il qu'une conscience existât qui ne fut pas la sienne ? » (I, 503) Le « scandale » de l'existence de Xavière provient de la tension entre une conscience *autre* et une conscience pourtant *semblable*, d'une dissymétrie entre le *même* et l'*autre*. Pierre trouve les mots justes lorsqu'il tente d'analyser la situation :

- [...] Est-ce que tu continues à sentir l'existence de Xavière comme un scandale ?
- Tu sais, ça ne me vient jamais que par éclairs, dit Françoise.
- Mais ça te revient de temps en temps ? dit Pierre avec insistance.
- Forcément, dit Françoise.
- Tu m'étonnes, dit Pierre, je ne connais que toi qui sois capable de verser des larmes en découvrant chez autrui une conscience semblable à la tienne. (I, 375)

Les larmes qui coulent le long du visage de Françoise trahissent son émoi devant le *même* : ce n'est pas tant le signe d'un accueil possible de l'autre qu'une réaction de « légitime défense⁵⁶⁷ » face à l'intrusion de cette créature étrangère dans sa vie.

Qui est Xavière ? Le lecteur sait peu de choses de son passé. Toujours installée dans la négation, elle se définit par rapport aux autres, par ses réticences obstinées, ses oppositions systématiques aux raisons de Françoise : elle est tout ce que Françoise n'est pas. Obsédante jusqu'au vertige, elle irrite par sa pensée « hostile et obstinée », cette « volonté butée » (I, 41) contre laquelle la propre volonté de Françoise se brise. Pourtant, les deux femmes ne sont pas si éloignées : elles font toutes deux l'expérience de la solitude. Françoise ressent une profonde

⁵⁶⁵ Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, José Corti, 2010, p. 11.

⁵⁶⁶ Jacques Deguy a déjà évoqué une ressemblance avec le personnage de Breton et le caractère polymorphe de Xavière, inscrit dans une longue lignée romanesque : « Beauvoir est parvenue avec elle [Xavière] à conjuguer les vertiges de la féminité et ceux de la jeunesse, dans une création originale qui mêle les mystères de Nadja, les fantaisies de Claudine et les privautés de la Garçonne à cet "âge de l'âme" dont parle Montherlant, et qui, au masculin, avait inspiré Alain Fournier, Gide, Martin du Gard et bien d'autres » (J. Deguy, « Il y a Xavière », dans *Roman 20/50*, op. cit., p. 53-54).

⁵⁶⁷ C'est le titre donné initialement à *L'Invitée*.

solitude intérieure, comblée par sa communion intime avec Pierre, contrairement à Xavière dont la solitude lui advient de l'extérieur : elle lui est imposée par le monde individualiste où elle est jetée. Or, endurant cette solitude qui lui advient par les autres comme pure détermination extérieure, Xavière répond à ce désespoir en reprenant à son compte la solitude subie, en faisant le *choix* de la solitude, en se choisissant comme Moi purement Autre : elle décide de vivre à Paris « comme une séquestrée » (I, 71), comme le lui reproche Pierre, et se défend d'être « une intellectuelle » (I, 75) par pure opposition aux modes de vie et de pensée de Françoise et de Pierre. « Avec une tranquille audace, Xavière choisissait de s'affirmer tout entière » (I, 359) : contrairement à elle, Françoise s'est constitué un monde transparent, lisse, sans relief et n'a pas osé être elle-même. Le choix de Xavière est identique au choix que Sartre attribue au jeune Charles Baudelaire :

Nous touchons ici au choix originel que Baudelaire a fait de lui-même, à cet engagement absolu par quoi chacun de nous décide dans une situation particulière de ce qu'il sera et de ce qu'il est. Délaissé, rejeté, Baudelaire a voulu reprendre à son compte son isolement. Il a revendiqué sa solitude pour qu'elle lui vienne au moins de lui-même, pour n'avoir pas à la subir. Il a *éprouvé* qu'il était *un autre*, par le brusque dévoilement de son existence individuelle [...]. [...] il se sent et veut se sentir unique jusqu'à l'extrême jouissance solitaire, unique jusqu'à la terreur⁵⁶⁸.

Xavière, comme le Baudelaire de Sartre, reprend à son compte son altérité, dans la rancune et surtout l'orgueil. À de nombreuses reprises, Xavière nous fait part de ce « choix originel » qui consiste à se poser comme autre absolu, à se préférer à tout, dans un emportement buté et désolé. Elle revendique son unicité avec force, comme lorsqu'elle critique la vision intellectuelle et abstraite du monde de Françoise et de Pierre :

Ce n'est pas la première fois que je m'étonne que vous preniez plaisir à regarder les choses du dehors, comme si c'étaient des décors de théâtre. Elle toucha sa poitrine : moi, dit-elle avec un sourire passionné, je suis en chair et en os, comprenez-vous ? (I, 362)

Qualifiée par Pierre de « petit démon d'orgueil », Xavière affiche un orgueil métaphysique qui, loin de se rattacher à quelque détermination « mondaine » et de porter sur quelque supériorité reconnue dans le monde, définit un être qui n'est relatif qu'à soi : par cet orgueil asocial et présocial, Xavière se garde toujours tout entière pour elle-même et demeure un mystère impénétrable à autrui. Prétendre connaître Xavière, ce serait réduire sa dissemblance, nier sa nouveauté absolue. C'est précisément ce que tente Françoise par son attitude inquisitrice, sans jamais parvenir à la percer à jour, à forcer sa carapace :

Françoise n'insista pas. Il y avait un genre d'intimité qu'on ne pouvait pas avoir avec Xavière ; les menues occupations d'une journée, ça lui paraissait aussi indécent d'en parler que de ses fonctions organiques ; et comme elle ne quittait guère sa chambre, c'était rare qu'elle eût quelque chose à raconter. (I, 47)

Françoise finit par s'accrocher à Xavière comme à « l'unique réalité souveraine » (I, 130). Beauvoir a connu dans sa vie ce type de relations dissymétriques avec son amie « Camille »,

⁵⁶⁸ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, 1947 ; coll. « Folio Essais », 2006, p. 19-20. Souligné par Sartre.

dont la critique n'a jamais établi clairement le lien avec cette Xavière rebelle. Dans ses mémoires, Beauvoir s'étend longuement sur cette femme qui compta dans la vie de Sartre et qu'il lui présenta en 1930. Simone Jollivet, alias Camille dans *La Force de l'âge*⁵⁶⁹, était venue à Paris, comme Xavière, pour faire du théâtre. Actrice dans une pièce mise en scène par Charles Dullin, dont elle devint aussi l'amante, Simone Jollivet suscita chez Beauvoir « un des sentiments les plus désagréables » qui l'ait jamais saisie et auquel convient « le nom d'envie ». La facilité et la désinvolture avec laquelle elle usait de son corps la choquait :

Telle qu'elle existait pour moi, à distance, elle avait l'éclat d'une héroïne de roman. Elle était belle : d'immenses cheveux blonds, des yeux bleus, la peau la plus fine, un corps alléchant, des chevilles et des poignets parfaits. (FA, 79)

Absorbée dans une pure contemplation narcissique, Simone Jollivet « n'avait pas laissé s'établir entre [elles] de réciprocité ; elle [l]'avait annexée à son univers et reléguée à une place infime ; [elle] n'avai[t] plus assez d'orgueil pour riposter par une annexion symétrique » (FA, 88). Beauvoir avoue : « [...] obsédée par son existence, je lui accordais plus de réalité qu'à moi-même et je me révoltais contre cette suprématie que je lui conférais ». On ne saurait mieux résumer la nature des relations qui unissent Françoise et Xavière. Or, à l'inverse de *L'Invitée*, Beauvoir finit par échapper à la fascination que Camille avait d'abord exercée sur elle : « Je fus très surprise et je commençai à penser que Camille peut-être ne tenait que de moi son inquiétant pouvoir » (FA, 89). Il ne tiendra qu'à Françoise de renverser ce pouvoir tyrannique, de briser sa force — littéraire — d'envoûtement et d'enchantement.

En empêchant l'accomplissement du trio rêvé par Françoise et Pierre, Xavière apparaît comme une figure moderne de la création impossible, un ange noir qui change en marbre tout ce qui l'entoure, y compris elle-même : « [...] on aurait cru qu'un même enchantement les avait tous trois changés en marbre » (I, 365). À cet égard, un parallèle avec le personnage de Nadja d'André Breton paraît s'imposer : leurs nombreuses similitudes font apparaître Xavière comme une figure rivale de Nadja dans la littérature du xx^e siècle. André Breton a voulu voir dans la rencontre de Nadja « l'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie⁵⁷⁰ ». Une interrogation, toujours la même, obsède Breton : « Qui suis-je ? », indissolublement liée à cette autre formule : « Qui je hante ? ». L'intrusion dans la vie de Breton de ce « véritable sphinx sous les traits d'une jolie femme⁵⁷¹ » devait, croyait-il, pour toujours, lui permettre de comprendre en quoi consistait sa « différenciation⁵⁷² ». Grâce à elle, à travers elle, il allait enfin *savoir*.

Françoise aussi veut témoigner de l'écrasante actualité de cette femme dans sa vie. Les gestes, les comportements, les attitudes et mimiques, les vêtements, les paroles et silences de Xavière, comme ceux de Nadja, sont scrupuleusement notés. Françoise enregistre les visages

⁵⁶⁹ Simone Jollivet prend aussi le nom de « Toulouse » dans *Les Lettres au Castor* ou *Les Carnets de la drôle de guerre*, la pratique du surnom ou du langage codé étant courante dans le couple que forment Sartre et Beauvoir.

⁵⁷⁰ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 ; Folio, 1978, p. 69.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 11.

de Xavière avec une attention maniaque, une obstination qui n'a d'égale que la capacité de résistance de Xavière à se laisser saisir par l'observatrice. Sous ses différents masques, Xavière est aussi changeante que le nombre de scènes où elle apparaît : jamais identique, toujours différente. Son mode d'apparition est similaire à celui de Nadja, créant à chaque fois l'événement. Au moment de son entrée en scène dans le roman, le personnage de Breton n'est même pas une femme, « si frêle qu'elle se pose à peine en marchant⁵⁷³ » ; Xavière possède cette légèreté presque irréelle, cette allure de sylphide, comme lors de la grande soirée du réveillon au théâtre : « Xavière dansait avec la légèreté d'une vapeur, elle ne tenait pas au sol » (*I*, 179).

Lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans le texte, c'est son caractère androgyne qui frappe Françoise : « avec ce béret qui cachait ses cheveux blonds, elle avait presque une tête de garçonnet » (*I*, 24). Ce qu'elle regarde en premier chez « ce petit personnage déconcertant », ce sont ses « doigts rouges de paysanne » qui contrastent avec « ses fins poignets » (*I*, 21). Son portrait, changeant, n'est guère flatteur, surtout lorsqu'il est fait du point de vue d'Élisabeth ; le « mauvais goût » est la dominante majeure de sa description physique :

Xavière ne saurait jamais s'habiller, elle portait un manteau de vieille dame, beaucoup trop large et trop sombre pour elle. [...] Que pouvait-il [Pierre] bien trouver en Xavière ? Avec ses cheveux jaunes, son visage éteint, ses mains rouges, elle n'avait rien de séduisant. (*I*, 273)

Il est significatif que le regard méprisant et réducteur posé sur Xavière soit celui d'Élisabeth, jalouse et exclue du trio que forment Françoise, Pierre et Xavière : « Coquette, sensuelle ; Élisabeth l'avait bien observée ; certainement elle était amoureuse de Pierre, mais c'était une fille sournoise et volage ; elle était capable de tout sacrifier au plaisir d'un instant » (*I*, 280).

Le regard de Françoise est radicalement différent. Sous son masque de « vierge blonde⁵⁷⁴ » (*I*, 279), Xavière cache un être séduisant, possédant tous les attraits d'une femme : « Son tailleur de velours noir amincissait encore son corps flexible ; elle n'avait plus rien d'une petite paysanne ; c'était une jeune fille achevée et sûre de sa grâce » (*I*, 227). Entre la première et la deuxième partie du roman, Xavière est devenue une « tentation pure », pour reprendre l'expression de Breton, c'est-à-dire un être ouvert au désir et suscitant le désir :

La colère mettait un peu de rose à ses pommettes ; elle avait un séduisant visage, si nuancé, si changeant qu'il ne semblait pas fait de chair ; il était fait d'extases, de rancunes, de tristesses, rendues magiquement sensibles aux yeux ; pourtant malgré cette transparence éthérée, le dessin du nez, de la bouche, était lourdement sensuel. (*I*, 75)

Attiré par une fille jugée au départ « plutôt marrante » (*I*, 51), Pierre rêve d'enlever « une belle petite fille grecque » (*I*, 289) et de jouer son Pygmalion, bien qu'un malaise s'inscrive dans la relation à la jeune fille : « [...] il y a quelque chose d'enfantin en elle qui m'écœure un peu, elle sent encore le lait. Je voudrais juste qu'elle ne me haïsse pas et qu'on puisse causer

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁷⁴ Il s'agit encore d'une expression d'Élisabeth, qui marque envers la jeune fille une défiance immédiate et instinctive.

de temps en temps » (I, 81). Très vite, l'enchantement opère : « Je lui ai dit en la quittant qu'elle était une petite perle noire » (I, 164).

Le « 5 octobre », Breton note : « Nadja, arrivée la première, en avance, n'est plus la même ». « Pauvrement vêtue », lors de la scène de première rencontre, elle est « assez élégante, en noir et rouge, un très seyant chapeau qu'elle enlève, découvrant ses cheveux d'avoine qui ont renoncé à leur incroyable désordre⁵⁷⁵ ». Dans les deux portraits de femme, le lecteur voit s'accomplir une métamorphose qui lui enlève tout espoir de saisir le personnage dans une quelconque vérité ou une quelconque permanence.

D'un point de vue moral, Xavière se pose en face de Françoise et de Pierre comme une conscience libre et autonome qui ne peut être « changée en un fantôme docile » (I, 479). Elle refuse absolument de vivre selon un emploi du temps programmé, comme lorsqu'elle critique violemment le mode de vie d'Élisabeth :

Penser que tous les jours à heure fixe elle se met à peindre sans avoir envie de peindre [...] Sa lèvres supérieure se souleva dans un rictus de mépris. Comment peut-on accepter de vivre par programme, avec des emplois du temps et des devoirs à faire comme en pension ! J'aime mieux être une ratée. (I, 68-69)

Xavière agit par intuition, sans prendre conscience de ses actes. Le cas le plus éclatant de cette inconséquence est l'aveu qu'elle fait à Gerbert de sa relation avec Pierre : elle lui avoue qu'elle est sortie avec lui « pour voir ce qui arriverait ». Elle semble mue par des forces qui échappent à la compréhension : son être n'obéit pas, contrairement à Françoise, à la logique conceptuelle. Or, c'est dans les moments de grande détresse où Xavière s'en prend à elle-même et éclate en sanglots, que Françoise est tentée de lui céder ; les larmes de Xavière apparaissent pour son interlocutrice comme le signe salvateur d'une venue vers l'humain :

— On ne peut pas m'aider, dit Xavière dans une explosion de désespoir enfantin, je suis marquée ! Les sanglots la suffoquaient ; le buste droit, le visage en agonie, elle laissait sans résistance couler ses larmes et devant leur naïveté désarmante Françoise sentit son cœur fondre ; elle aurait voulu trouver un geste, un mot, mais ça n'était pas facile, *elle revenait de trop loin*. (I, 132 ; je souligne)

Ces lignes rappellent le symbolisme de la demeure chez Lévinas, désignant, dans *Totalité et Infini*, la spécificité du féminin — le lieu même de la réceptivité, de l'écoute et de la compréhension :

[...] l'Autre dont la présence est discrètement une absence et à partir de laquelle s'accomplit l'accueil hospitalier par excellence qui décrit le champ de l'intimité, est la Femme. La femme est la condition du recueillement, de l'intériorité de la Maison et de l'habitation⁵⁷⁶.

Un passage de *Nadja* révèle la pensée profonde de Breton face à Nadja et les élans de son attitude protectrice. Françoise pourrait penser exactement la même chose :

⁵⁷⁵ A. Breton, *Nadja*, op.cit., p. 83.

⁵⁷⁶ Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, 1971 ; « Biblio Essais », 1990, p. 166.

Dans l'état où elle est, elle va forcément avoir besoin de moi, de façon ou d'autre, tout à coup. Quoi qu'elle me demande, le lui refuser serait odieux *tant elle est pure, libre de tout lien terrestre, tant elle tient peu, mais merveilleusement, à la vie*⁵⁷⁷.

Une même culpabilité ronge Françoise. Elle est prise entre le désir d'en finir avec elle et celui de se laisser aller à cette « annexion » de sa propre personne. Comme Breton, Françoise éprouve une fascination pour cette existence hors normes, par la manière qu'a Xavière « de se diriger ne se fondant que sur la plus pure intuition et tenant sans cesse du prodige⁵⁷⁸ ».

2.2.2. Un « infracassable noyau de nuit »

À cet égard, Xavière apparaît comme l'incarnation bretonienne d'un « infracassable noyau de nuit⁵⁷⁹ », un de ces cas extrêmes qui fascinaient Beauvoir et Sartre à l'époque :

Les cas extrêmes nous attachaient, au même titre que les névroses et les psychoses : on y retrouvait exagérées, épurées, dotées d'un saisissant relief les attitudes et les passions des gens qu'on appelle normaux. Ils nous touchaient encore d'une autre manière. Toute perturbation satisfaisait notre anarchisme ; la monstruosité nous séduisait. Une de nos contradictions, c'est que nous niions l'inconscient ; cependant, Gide, les surréalistes et, malgré nos résistances, Freud lui-même, nous avaient convaincus qu'il existe en tout être un « infracassable noyau de nuit » : quelque chose qui ne réussit à percer ni les routines sociales ni les lieux communs du langage mais qui parfois éclate, scandaleusement. Dans ces explosions, toujours une vérité se révèle, et nous trouvions bouleversantes celles qui délivrent une liberté. (FA, 150)

Beauvoir s'engouffre dans un territoire libéré par quelques précédents littéraires, Kafka et les surréalistes, Céline, ou encore Sartre avec *La Nausée* et *Le Mur*, qui ont ouvert de nouveaux possibles au champ romanesque lui-même. L'entrée en scène du corps dans le roman français monopolisé jusque-là par la psychologie a ouvert une trappe, permettant à la fiction une série d'inventions, dans les thèmes et les formes, dérivées de territoires impropres comme la psychanalyse. L'auteure, fascinée par les procédés du surréalisme comme la métamorphose des objets ou la déréalisation, semble vouloir se risquer dans des directions nouvelles, optant pour l'art du renversement, de l'énigme, et s'intéressant aux zones d'ombre de la réalité humaine, aux contaminations entre humain et non-humain. La lecture de Kafka, qui provoqua l'admiration totale de Beauvoir, l'incita certainement à accentuer les aspects « fantastiques » du personnage de Xavière, à la suite d'Antoine Roquentin :

⁵⁷⁷ A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 104. Je souligne.

⁵⁷⁸ *Ibid*, p. 136.

⁵⁷⁹ L'expression, reprise par Beauvoir dans *La Force de l'âge*, est en effet utilisée par Breton, dans sa Préface à la réédition des *Contes bizarres* (1933) d'Achim von Arnim illustrés par Valentine Hugo : « De nos jours, le monde sexuel, en dépit des sondages entre tous mémorables que, dans l'époque moderne, y auront opérés Sade et Freud, n'a pas, que je sache, cessé d'opposer à notre volonté de pénétration de l'univers son infracassable noyau de nuit » (André Breton, *Point du jour*, Gallimard, Paris, 1934, p. 188 ; rééd. collection « Idées »). Beauvoir cite presque l'intégralité de la phrase de Breton dans *Le Deuxième Sexe*, dans la partie consacrée aux « Mythes » (DS I, p. 367).

Kafka contestait non seulement le sens des ustensiles, des fonctions, des rôles, des conduites humaines, mais le rapport global de l'homme au monde ; il en proposait une image fantastique et insupportable, simplement en nous le montrant *à l'envers*. L'aventure de K... était très différente — beaucoup plus extrême et plus désespérée — que celle d'Antoine Roquantin ; mais, dans les deux cas, le héros prenait, par rapport à ses entours familiers, une distance telle que pour lui l'ordre humain s'effondrait et qu'il sombrait solitairement dans d'étranges ténèbres. (FA, 241)

L'énigme de Xavière se concentre pour Françoise sur sa sexualité, cette manifestation inadmissible de la réalité qui constitue un danger pour le couple qu'elle forme depuis huit ans avec Pierre :

Françoise la regarda avec un peu de malaise ; cette austère petite vertu, ça semblait sacrilège de la penser comme une femme avec des désirs de femme [...] Xavière en cet instant sentait son corps, elle se sentait femme et Françoise eut l'impression d'être dupée par une inconnue ironique dissimulée derrière les traits familiers. (I, 228-229)

Xavière mobilise « tous les artifices de la séduction mentale⁵⁸⁰ » susceptibles de fixer sur elle l'attention des autres. Comme Nadja, « un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage⁵⁸¹ ». Le lexique connote à de nombreuses reprises un magnétisme qui agit puissamment jusqu'à la fin du roman : « ce masque attirant, c'était une ruse, [Françoise] ne céderait pas à cette sorcellerie ». La folie envahit le lexique, notamment lors de la soirée du réveillon pendant laquelle, fascinée par la danse envoûtante de Paule Berger, elle montre un « visage de possédée ». C'est toujours par la médiation du regard masculin, celui de Pierre, que Françoise découvre le « masque inquiétant de magicienne » que porte Xavière :

Il regardait Xavière ; la bouche entrouverte, les yeux embués, Xavière respirait avec peine ; elle ne savait plus où elle était, elle semblait hors d'elle-même ; Françoise détourna les yeux avec gêne, l'insistance de Pierre était indiscrete et presque obscène ; *ce visage de possédée n'était pas fait pour être vu*. (I, 184 ; je souligne)

La description pointe en direction d'un non-figurable, comme s'il était impossible pour autrui, dans cette situation-limite, de soutenir la vue du visage de Xavière et, pour l'auteure, de le donner à voir. Dans ce visage qui ne se laisse pas aborder et qui se refuse à l'appréhension, le texte esquisse un principe de déréalisation : le visage, à la manière lévinassienne⁵⁸², n'apparaît plus comme une figure sensible ou une forme plastique ; il ouvre déjà sur un au-delà, une extériorité, une transcendance irréductible au présent. Le langage de Françoise est alors

⁵⁸⁰ A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁸² Comme le note Françoise Barbé-Petit, « [d]ans *La Réalité et son ombre*, le philosophe semble accorder un privilège marqué à la non-figuration, retrouvant ainsi l'interdit biblique concernant la représentation du visage humain. De fait, l'image est, avec lui, disqualifiée en raison de sa fixité même qui fait courir le risque d'idolâtrie et, chose plus grave encore, qui fait obstacle à la rencontre de l'autre que ne saurait retenir la plasticité d'une forme présente. » (Françoise Barbé-Petit, *op. cit.*, p. 144).

dénaturé, outré et « marqué, selon Toril Moi, par une sorte d'imagination baroque aux effets corsés⁵⁸³ », préparant l'excès et l'outrance concentrés dans la scène finale.

Ce passage est à mettre en parallèle avec la terrifiante soirée passée dans une « boîte espagnole » du nom de « Sévillana », dans la seconde partie du roman. L'énormité de l'action de Xavière, qui se brûle délibérément la main avec une cigarette, constitue une scène difficilement soutenable pour la spectatrice qu'est Françoise. Acte gratuit par excellence ou geste de pure provocation, le supplice que s'inflige Xavière a des connotations sartriennes très fortes⁵⁸⁴. L'imprévisibilité de Xavière, ses actions soudaines, sont à mettre sur le compte de la lecture dostoïevskienne, comme le note Michel Contat à propos de Mathieu : « Lorsque Mathieu prend une décision, il le fait de manière imprévisible, soudaine, irréfléchie, par une sorte de “coup d'État existentiel” où une violence sur soi répond à une violence du monde sur soi, comme chez certains personnages de Dostoïevski [...] »⁵⁸⁵. Xavière partage aussi avec Daniel, dont la violence auto-punitive éclate par soubresauts, cet aspect démoniaque, cette dimension dostoïevskienne. Les deux personnages, extrêmes, apparaissent « unique[s] jusqu'à l'extrême jouissance solitaire, unique[s] jusqu'à la terreur⁵⁸⁶ ». La description du visage de Xavière se fait méconnaissable :

Françoise eut peine à réprimer un cri ; Xavière appliquait le tison rouge contre sa peau et un sourire aigu retroussait ses lèvres ; c'était un sourire intime et solitaire comme un sourire de folle, un sourire voluptueux et torturé de femme en proie au plaisir, *on pouvait à peine en soutenir la vue, il recelait quelque chose d'horrible.* (I, 354 ; je souligne)

Françoise décrit ce spectacle en des termes dont les implications sexuelles sont très claires : « Elle colla de nouveau contre la plaie mise à nu le bout embrasé de la cigarette » (I, 354). Dans *Le Deuxième Sexe*, publié six ans après *L'Invitée*, Beauvoir raconte comment de jeunes vierges se livrent parfois à des rites sadomasochistes d'automutilation : « La jeune fille se taillade la cuisse à coups de rasoir, se brûle avec des cigarettes, se coupe, s'écorche » (*DS II*, 124). Les pratiques de ce genre, comme le note Toril Moi, expriment à la fois le désir et le refus de la défloration. « Quand elle s'impose la morsure du couteau, la brûlure d'une braise, elle proteste contre la pénétration qui la dévore : elle proteste en l'annulant », écrit l'essayiste. L'acte de Xavière pourrait donc exprimer le devenir de Xavière en tant que femme sexuellement active — comme un acte sexuel symbolique —, ce que confirme la suite du

⁵⁸³ Toril Moi, *op. cit.*, p. 148. L'essayiste découvre dans les outrances du langage de Françoise un « style mélodramatique », considérant le mélodrame, avec Peter Brooks (*The melodramatic imagination*), comme une modalité de l'excès. *L'Invitée*, selon elle, est un « mélodrame moderne » qui ne tient pas seulement des « subtilités de l'imagination de Beauvoir » ou de sa « position ambiguë au sein du monde intellectuel français », mais aussi de son « principal corrélat intertextuel » qu'est *L'Être et le Néant*. « Autrement dit, si *L'Invitée* est un roman mélodramatique, c'est avant tout parce que l'existentialisme est une philosophie mélodramatique » (Toril Moi, *op. cit.*, p. 152).

⁵⁸⁴ On peut penser à l'acte gratuit du héros d'*Érostrate* qui descend dans la rue pour tirer sur les passants à coups de revolver, et à celui de Mathieu et d'Ivich dans *L'Âge de raison* quand ils s'enfoncent, chacun à leur tour, un couteau dans la main. Le vol de la bicyclette, dans *Le Sang des autres*, est également une survivance innocente de l'acte gratuit.

⁵⁸⁵ Michel Contat, Notice de *L'Âge de raison*, *op. cit.*, p. 1889.

⁵⁸⁶ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, *op.cit.*, p. 20.

roman où elle perd sa virginité dans les bras de Gerbert dès la nuit suivante. Mais l'interprétation offerte par l'essai de Beauvoir ne nous satisfait pas plus que celle des Mémoires qui réduit cet épisode à quelque chose d'assez insignifiant, sans commune mesure avec la longue scène du roman :

Olga par moments s'égarait ; à Paris, pendant les vacances de Pâques, comme nous étions en visite chez Camille, elle se brûla la main en y collant une cigarette embrasée avec une patience maniaque : J'ai raconté cet épisode dans *L'Invitée* ; c'était une manière de se défendre contre le désarroi où cette complexe aventure [du trio] la jetait. (FA, 296)

Les motivations sexuelles ou psychologiques ne sont guère convaincantes si nous replaçons l'épisode dans son contexte et dans l'évolution du personnage focalisant la vision, Françoise : c'est selon son point de vue que la scène est à interpréter, une scène capitale qui nous apprend davantage sur Françoise que sur Xavière. Par un renversement signifiant, c'est elle qui semble atteinte dans sa chair : « Françoise eut un haut-le-corps ; *ce n'était pas seulement sa chair qui se révoltait* ; elle se sentait atteinte d'une façon plus profonde et plus irrémédiable, jusqu'au cœur de son être » (I, 354 ; je souligne). Le dégoût qu'éprouve Françoise pour cette femme sexuée masque une horreur plus profonde :

Derrière ce rictus maniaque, un danger menaçait, plus définitif que tous ceux qu'elle avait jamais imaginés. Quelque chose était là, qui s'étreignait soi-même avec avidité, qui existait pour soi-même avec certitude ; on ne pouvait pas s'en approcher même en pensée, au moment où elle touchait au but, la pensée se dissolvait ; ce n'était aucun objet saisissable, c'était un incessant jaillissement et une fuite incessante, transparente pour soi seule et à jamais impénétrable. (I, 354-355)

La déréalisation atteint son paroxysme. Pourtant, une vérité s'est faite sur Xavière : le dévoilement d'une liberté irréductible, défiant les pouvoirs de la raison. Par la bouche de Françoise, nous recevons bien la confirmation que toute sa vie n'a été qu'un constant refoulement de la liberté et de l'existence d'autrui : « Cette présence ennemie qui s'était révélée tout à l'heure dans un sourire de folle devenait de plus en plus proche, il n'y avait plus moyen d'en éviter le dévoilement terrifiant ». La description, creusant l'absence de Xavière, pointe en creux la plénitude d'un sens :

[...] en face de Françoise, et cependant sans elle, quelque chose existait comme une condamnation sans recours : libre, absolue, irréductible, une conscience étrangère se dressait. C'était comme la mort, une totale négation, une éternelle absence, et cependant par une contradiction bouleversante, ce gouffre de néant pouvait se rendre présent à soi-même et se faire exister pour soi avec plénitude [...]. (I, 363-364)

Françoise, par un renversement saisissant, assiste à son « propre anéantissement » (I, 365) : Xavière « se faisait exister avec une force si sûre que Françoise s'était laissé emporter à la préférer à elle-même et à se supprimer ». À cette étape du roman, Beauvoir a voulu saisir Françoise au stade d'une sorte de table rase existentielle, pour ensuite dévoiler une nouvelle trajectoire, celle qui mènera à son authentique libération.

Beauvoir, contrairement à Breton, ne laisse rien au hasard. La table rase était prévue dès le début du roman, dans un portrait de Françoise que Xavière lui présentait. Les détails de sa

composition — le contraste des couleurs, la vague ressemblance du portrait — et le message symbolique qui l'accompagnait réunissaient deux directions opposées, le réel et le mythe :

Une femme qui ressemblait un peu à Françoise était accoudée à un zinc ; ses joues étaient colorées en vert et sa robe en jaune. En dessous du dessin, Xavière avait écrit avec de grosses lettres violettes : Le chemin du vice. (I, 22)

Par son caractère énigmatique, il rappelle les détails insolites des dessins de Nadja. Comme elle, Xavière a doublé son dessin d'une formule magique, sorte d'invocation au Mal, qui rompt avec le figuratif. Xavière refuse de le dédicacer et n'assume pas sa création personnelle : « Xavière regarda Françoise, elle regarda le dessin et puis elle le repoussa ». Pour Xavière, « c'est trop difficile ». Son geste de déni est un acte chargé de significations. En rejetant son objet de création, elle cherche non seulement à effacer la trace de son œuvre, mais aussi l'idée de l'œuvre. C'est le visage de Françoise qui tend à disparaître. Pour la première fois, le non-figurable apparaît dans l'impossibilité de fixer l'image. Mais surtout, la valeur symbolique de ce dessin dont on cherche à effacer la trace apparaît rétrospectivement : tout se passe comme si, depuis l'épisode du dessin de Xavière qui *devait* représenter Françoise, une force maléfique avait opéré l'annihilation d'un visage, d'une conscience, d'une présence, celle de Françoise. En prenant la fuite après la soirée au « Sévillana », Françoise ne peut plus échapper à ces « tentacules avides qui voulaient la dévorer toute vive » (I, 367). Elle se sent comme « ces têtes sans visage des tableaux de Chirico » (I, 348).

« *Sans visage* », Françoise est vouée à disparaître. Xavière agit comme une substance corrosive qui attaque la matière « comme un acide », à la manière d'un dissolvant. Dans un raccourci saisissant, c'est tout un réseau d'images qui se referme sur Xavière, avant l'acte libérateur de Françoise : « La perle noire, la précieuse, l'ensorceleuse, la généreuse. Une femelle, pensa-t-elle avec passion » (I, 491).

3. Un rite de passage

À travers cette « incarnation personnelle de cette image de la féminité libre, amoral, porteuse de malheur et cependant innocente⁵⁸⁷ », *L'Invitée* associe le mythe à un rite de passage permettant à Beauvoir de légitimer sa position en tant que femme-écrivain. Au seuil des années quarante, elle n'avait pas encore obtenu la reconnaissance de ce qui la constituait comme personne à ses propres yeux : son être-écrivain. Le roman s'impose alors comme un véritable parcours initiatique en trois temps : la conquête de l'identité d'écrivain passe par une mise en scène de l'« image de soi écrivain » par l'intermédiaire du personnage de Françoise — mise en abyme de l'écrivain ; la fiction met en lumière et en action les affres de la création par les résistances d'un véritable objet poétique, Xavière, dont Françoise se dit l'être créateur — mise en abyme de l'auteur-créateur ; enfin, la prise de conscience qu'il n'y a de création

⁵⁸⁷ J. Deguy, « Il y a Xavière », *op. cit.*, p. 63.

que dans la solitude absolue et le dépassement euphorique du dénouement apportent un caractère radical et révolutionnaire à la posture beauvoirienne de l'écrivain.

3.1. Légitimer sa position : un portrait médiatisé et divisé de la femme-écrivain

Une des particularités des romans de Beauvoir, la mise en scène de soi par l'écriture, ne lui permet pas seulement de représenter un milieu qui lui est familier, celui d'une vie artistique et littéraire foisonnante qu'elle partagea, dès 1929, avec Sartre, mais d'incorporer son besoin d'identification ou d'authentification en tant qu'écrivaine dans des personnages féminins. Cette tentative d'*émerger* « par-delà le monde donné » est identique à l'effort de Françoise pour exister en tant que créateur dans *L'Invitée*. En installant dans la fiction un personnage féminin au rang d'écrivain, le roman propose une réflexion sur l'écriture et interroge plus largement la condition du créateur ; il fonctionne alors, suivant une grille d'interprétation plus large, comme un lieu de valorisation d'un groupe sociologiquement instable, dont les femmes sont encore à la marge. Pour parvenir à cette victoire idéale de la femme-écrivain, c'est toute une mythologie personnelle que construit Beauvoir autour du pouvoir créateur.

L'Invitée met en place un schéma narratif qui réapparaîtra dans ses œuvres ultérieures : une femme écrit, du moins s'essaie-t-elle à la chose littéraire, mais elle est dépouillée du prestige social de l'écrivain et vit dans l'ombre d'un personnage masculin, influent et reconnu par la critique : c'est le cas de Pierre Labrousse qui possède le statut de metteur en scène et d'acteur. La profession de Françoise, à l'inverse, n'est pas clairement définie. Elle est *potentiellement* un écrivain mais passe la plupart de son temps à lire les manuscrits que Pierre reçoit, à les adapter pour lui et à retravailler les scènes de sa pièce de théâtre⁵⁸⁸. Cette complicité créatrice est au fondement de leur relation amoureuse.

En incarnant aux yeux des autres un personnage d'écrivain, Françoise semble en même temps, dans le retrait de sa chambre close, faire l'expérience de son propre échec⁵⁸⁹. Elle ne parvient plus à s'imposer cette discipline ritualisée qui, autrefois, la mettait au travail :

Avant, dans tout ce que j'entreprenais, j'avais l'impression d'être happée par les objets ; par exemple mon roman : il existait, il demandait à être écrit. Maintenant, écrire, c'est entasser des pages. (I, 291-292)

S'enlisant dans la matérialité physique des pages, Françoise ne parvient plus à passer d'un « écrire » transitif et ponctuel à un « écrire » intransitif, à écrire tout court ; il manque à son expérience la dimension quasi-existentielle de l'écrivain. C'est ce hiatus existentiel — entre l'aspiration à être écrivain et l'investissement total du sujet par l'écriture —, interrogeant par là même la condition de l'écrivain, que l'auteure s'efforce de mettre en forme grâce à des

⁵⁸⁸ Pierre jouit du succès de la pièce qu'il a montée, *Jules César*, et travaille à la réalisation de sa propre pièce qui doit aboutir l'année suivante.

⁵⁸⁹ « En ce moment, dans la lourde chaleur de la loge, Pierre était en train de travailler. Elle aurait pu, elle aussi, s'enfermer paisiblement dans sa chambre et écrire ; autrefois, elle n'aurait pas manqué de se jeter avec âpreté sur ces grandes heures vides ; le théâtre était fermé, elle avait du loisir et elle ne savait que le gaspiller. Ce n'était même pas qu'elle se crût en vacances, mais elle avait totalement perdu le sens des disciplines passées » (I, 419).

configurations signifiantes. Or ce manque fondamental est compensé dans le roman par une vision, en creux, de l'écrivain au travail. L'« image de soi écrivant⁵⁹⁰ », pour reprendre une expression de Nathalie Heinich, est médiatisée par *l'autre*, comme par le regard inquisiteur et envieux d'Élisabeth, qui a elle-même la prétention d'être une artiste :

Élisabeth attira vers elle des feuilles couvertes de notes, des brouillons, des plans tachés d'encre. Ainsi raturées, mal écrites, les pensées de Françoise perdaient leur air définitif ; mais l'écriture elle-même, et les ratures jaillies de la main de Françoise *affirmaient encore son existence indestructible*. Élisabeth repoussa les papiers avec violence ; c'était idiot ; elle ne pouvait ni devenir Françoise, ni la détruire. (I, 87 ; je souligne)

Si la vocation d'écrivain de Françoise n'aboutit pas, le personnage n'a de cesse de créer du romanesque dans sa vie. Marquée par une véritable *pulsion* romanesque, Françoise est soucieuse de vivre son existence sur le mode imaginaire, de la créer à chaque instant, de l'embellir, et donc, de la truquer. Le monde fourmille pour elle de signes créateurs d'histoires neuves et extraordinaires. La première scène de *L'Invitée* est à cet égard fondatrice : elle est allégorique de la création romanesque en tant que solitude absolue. Comme le note Michèle Coquillat, « Françoise reconnaît que la joie que lui donne l'acte créateur n'existe que dans la solitude. Retrouvant le schéma traditionnel de la création, elle affirme que l'exaltation qu'elle ressent tient à l'autonomie souveraine qui est la sienne quand elle œuvre⁵⁹¹ ». En revisitant le mythe ovidien de Pygmalion, qui vantait la virtuosité de l'artiste capable de reproduire dans son art le sentiment d'une présence réelle de l'objet, Beauvoir place ce projet créateur sous le signe de la masculinité. Lorsque Françoise découvre que ce pouvoir est illusoire, que le monde inerte que sa conscience anime ne pourra jamais atteindre à l'autonomie créatrice, elle retombe brutalement dans une féminité quotidienne, impuissante : « [...] c'était étrange de redevenir quelqu'un, tout juste une femme... C'était un abandon, une trahison » (I, 13). La trahison consiste à refuser de « se mettre dans la position de l'homme créateur exerçant sur le monde son pouvoir phallique de création⁵⁹² ». En incarnant une féminité impuissante, incapable de passer à l'acte créateur et vivant par procuration son désir artistique à travers Pierre, Françoise intériorise le sentiment beauvoirien d'une création possible uniquement hors du champ du *féminin*.

Après cette scène fugitive inaugurale, dont le souvenir est mélancolique, Françoise décide d'écrire un autre scénario en jetant son dévolu sur Xavière. Le projet de Françoise, qui obéit à la fascination amoureuse qu'elle éprouve pour son « invitée », est essentiellement un défi créateur : elle veut faire entrer Xavière dans sa vie et lui donner la vie. Ce qu'elle ne parvient pas à projeter dans l'espace clos et tangible d'une œuvre, Françoise tente de le créer au sein du trio amoureux qu'elle forme avec Pierre et Xavière. « Rejetant la tentation "poétique" qui pendant la tourmente, elle se persuade alors que là où elle peut défier la création artistique

⁵⁹⁰ Cette expression se trouve dans son ouvrage *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte et Syros, Paris, 2000, p. 118.

⁵⁹¹ Michèle Coquillat, « *L'Invitée* ou la création aboutie », *Roman 20/50*, op. cit., p. 32.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 33.

de Pierre, c'est dans sa vie quotidienne et ses rapports humains⁵⁹³ ». On assiste, dans le roman, à la concrétisation en images de ce que Nathalie Heinich appelle « l'investissement total » de l'écrivain⁵⁹⁴. Françoise est perpétuellement et virtuellement en état de travail, forgeant des phrases dans sa tête, élaborant la construction d'une intrigue, questionnant sans cesse les attitudes des autres personnages. Ce que Françoise ne voit pas, elle l'imagine, comme le tête-à-tête entre Xavière et Gerbert :

Que disaient-ils ? Étaient-ils assis côte à côte ? Se touchaient-ils ? On pouvait imaginer le visage de Gerbert, il était toujours pareil à lui-même, mais que devenait-il dans le cœur de Xavière ? Était-il désirable, attendrissant, cruel, indifférent ? Était-ce un bel objet de contemplation, un ennemi ou une proie ? Les voix ne montaient pas jusqu'à la chambre. (*I*, 380-381)

Si Xavière, comme Olga, rejette toutes les constructions volontaristes, elle se refuse obstinément à respecter les règles déterminées par Françoise et Pierre : elle résiste à leur projet créateur, entraînant Françoise dans une lente dégradation intérieure. Le roman produit alors une véritable « révolution » esthétique, inversant les rapports entre créateur et objet de création : Xavière parvient à prendre la place de Françoise et à instaurer une rivalité destructrice en cherchant à accaparer Pierre. C'est alors à Françoise d'entrer de force dans « l'histoire de Xavière » : « Longtemps, Xavière n'avait été qu'un fragment de la vie de Françoise ; elle était soudain devenue l'unique réalité souveraine et Françoise n'avait plus que la pâle consistance d'une image » (*I*, 364). Xavière n'incarne donc pas seulement l'Autre dans un sens existentialiste, au sens où, « par-delà toute annexion, l'altérité demeure » (*DS I*, 280) mais incarne aussi, dans la vision de Françoise, une certaine représentation patriarcale traditionnelle de la féminité, où la femme, selon Beauvoir, est décrite comme une ensorceleuse, une enchanteresse qui fascine l'homme et l'envoûte, en somme, le plus universel des mythes masculins⁵⁹⁵. Cette image de la « féminité libre, amoralisée⁵⁹⁶ », que Jacques Deguy associe à Xavière, pourrait bien s'afficher plus radicalement encore en Françoise : en tuant le mythe de la féminité, de l'Éternel féminin, en transgressant les codes associant généralement le geste meurtrier à un acte éminemment masculin, elle recouvre cette partie d'elle-même qu'elle avait occultée : sa part de féminité, une féminité potentiellement créatrice.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ Cet investissement, « en tant qu'il implique la personne toute entière », dans une « temporalité totale », est présent en permanence dans le roman, surtout lorsque Xavière est absente du champ de vision de Françoise.

⁵⁹⁵ Le personnage de Pierre reflète ce mythe de nombreuses reprises, notamment lorsqu'il est question de l'aura quasi mystique qui se dégage de Xavière.

⁵⁹⁶ J. Deguy, « Il y a Xavière », *op. cit.*, p. 63.

3.2. La conquête de la liberté et l'engagement irréversible dans l'activité littéraire

Certains lecteurs ont été déroutés par la violence inouïe de cet acte meurtrier perpétré par une femme et par le caractère peu vraisemblable du dénouement⁵⁹⁷. C'est pourtant par cet acte imaginaire que Beauvoir a pu écrire le « scandale de la solitude et de la séparation » (I, 695). Le dénouement apparaît comme le point d'orgue d'un « roman du fantasme, qui met en scène la résolution imaginaire, hautement improbable⁵⁹⁸ » d'une situation extrême. Le roman aurait pu faire basculer Françoise dans la folie et s'achever sur une fuite radicale hors du réel, celle de la destruction de soi-même par le suicide. Mais la solution trouvée par Beauvoir illustre précisément ce à quoi tend l'ensemble du roman — la conquête de la solitude et de la liberté. L'écrivain donne une fin, dans le fantasme, à ce qui, dans le réel, n'en pouvait pas trouver : la crise d'identité vécue par Beauvoir-Françoise débouche sur un fantasme personnel. Le geste de Françoise signe, en même temps que le meurtre de *l'autre*, l'avènement de *l'une*, enfin unique.

Si le dénouement a pu être interprété d'un point de vue philosophique comme la seule issue possible d'une conscience opprimée par l'Autre, il revêt une dimension personnelle plus profonde suggérée par Beauvoir elle-même. Elle semble en effet avoir élaboré une « mise en intrigue », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, « en laquelle se construit, en même temps qu'une temporalité, une cohérence, qui n'est pas seulement de l'ordre d'un récit mais aussi de la “dialectique de l'identité personnelle”⁵⁹⁹ ». Beauvoir éclaire cette « mise en intrigue » dans ses Mémoires, lorsqu'elle évoque la « valeur cathartique » du dénouement :

D'abord, en tuant Olga sur le papier, je liquidai les irritations, les rancunes que j'avais pu éprouver à son égard ; je purifiai notre amitié de tous les mauvais souvenirs qui se mélangeaient aux bons. Surtout, en déliant Françoise, par un crime, de la dépendance où la tenait son amour pour Pierre, *je retrouvai ma propre autonomie*. Le paradoxe, c'est que je n'ai pas eu besoin pour la récupérer de commettre aucun geste inexpiable, mais seulement d'en raconter un dans un livre. [...] Mais cette victoire idéale, projetée dans l'imaginaire, n'aurait pas eu son poids de réalité : il me fallait aller au bout de mon fantasme, lui donner corps sans en rien atténuer, *si je voulais conquérir pour mon compte la solitude où je précipitai Françoise*. Et en effet, l'identification s'opéra. (FA, 387-388, je souligne)

Dans cette transposition du réel, Beauvoir invente de toutes pièces une structure imaginaire lui permettant de se libérer de la dépendance littéraire et privée qu'elle entretient avec Sartre, et de se réapproprier, de manière individualiste, son projet littéraire. En conquérant pour son compte la solitude essentielle de l'écrivain, elle affirme son indépendance intellectuelle et donne par là même une légitimité littéraire à son activité

⁵⁹⁷ En 1996, Nathalie Heinich note par exemple dans son étude rapide sur *L'Invitée* : « Et l'auteur semble feindre elle-même de croire à un drame philosophique existentialiste, achevant le roman sur cette fin éminemment peu convaincante [...] ». (Voir le chapitre intitulé « La première menacée » dans *États de femme*, op. cit., p. 102).

⁵⁹⁸ N. Heinich, *États de femme*, op. cit., p. 188.

⁵⁹⁹ N. Heinich, *Être écrivain*, op. cit., p. 117. Nathalie Heinich cite Paul Ricœur (*Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983).

d'écrivain. Cet ancrage identitaire ne pouvait être possible qu'en conjurant, selon les termes de Maurice Blanchot, la « peur et l'angoisse de la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre⁶⁰⁰ ».

Stylo en main, je fis avec une sorte de terreur l'expérience de la séparation. Le meurtre de Xavière peut paraître la résolution hâtive et maladroite d'un drame que je ne savais pas terminer. Il a été au contraire le moteur et la raison d'être du roman tout entier. (FA, 388)

Dès lors, le « meurtre de Xavière » et l'ensemble du projet narratif qui aboutit à cette mise à mort apparaissent bien comme la matrice de l'œuvre, et, par-delà l'œuvre, la « raison d'être » écrivain de Beauvoir.

La radicalité du projet romanesque et de son dénouement répond aux intentions de Beauvoir, qui, en se lançant dans l'entreprise, avait parfaitement conscience d'associer son œuvre à la notion d'engagement. Dans le texte tiré du film de Josée Dayan et Malka Ribowska, Sartre revient sur l'échec éditorial de 1938 et la conversion qui s'accomplit dans l'esprit de Beauvoir en 1938-1939⁶⁰¹ :

Ce n'était pas très bon. Parce que vous ne vous étiez pas encore fait un style. Et puis, ce que vous avez appris très bien plus tard, vous ne saviez pas écrire de dialogues. Ils n'étaient pas très naturels.

À quoi Beauvoir rétorque :

Nous avons eu une conversation au Dôme qui m'a énormément frappée. Vous m'avez dit : « Mais enfin, mettez plus de vous dans ce que vous écrivez. Vous êtes beaucoup plus intéressante que toutes ces Josée », je ne sais plus comment j'avais appelé mes héroïnes... « Mettez-vous dedans. » Ça m'a saisie et même intimidée parce que j'ai pensé que *si on se donnait à la littérature de cette manière engagée, cela devenait quelque chose de très grave, comme l'amour, la vie, la mort...*⁶⁰²

Cette notion d'engagement associée à une posture d'écrivain qui colle avec la personne s'inscrit dans un contexte littéraire éclairant. Dès juillet 1939, Sartre éprouve un véritable choc à la lecture de *L'Âge d'homme* de Michel Leiris, livre qui appliquait psychanalyse et ethnographie à son propre cas. L'écrivain en captivité s'en inspire d'un point de vue méthodologique lorsqu'il entreprend son autoportrait dans les *Carnets* puis bien plus tard, dans ce qui verra naissance aux *Mots*. Pour Beauvoir, l'influence de Leiris provient en partie d'un texte que *Les Temps modernes* publient en mai 1946, « De la littérature considérée comme une tauromachie » et qui servit de préface à une réédition de *L'Âge d'homme* la même année. Dans ce texte demeuré célèbre, Leiris donnait la valeur d'un acte à son texte autobiographique en proposant une comparaison entre la corne du taureau et le lecteur. Ce

⁶⁰⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 20.

⁶⁰¹ Beauvoir raconte cette conversion dans *La Force de l'âge*, p. 360 et suivantes.

⁶⁰² *Simone de Beauvoir*, film de Josée Dayan et Malka Ribowska, *op. cit.*, p. 22. Je souligne.

texte est postérieur à la publication de *L'Invitée*, en 1943, mais il éclaire rétrospectivement le saut de Beauvoir dans ce qu'il est convenu d'appeler la fiction de soi ou l'autofiction.

À l'injonction véhémement de Sartre, l'incitant à se mettre en personne dans son œuvre, Beauvoir aurait répondu par une violente réaction de défense. Tout se passe comme s'il était inenvisageable pour elle d'abolir la prise de distance avec ses personnages et de nourrir de sa propre substance la littérature :

Le sang me monta aux joues ; il faisait chaud, il y avait comme d'habitude beaucoup de fumée et de bruit autour de nous, et j'eus l'impression de recevoir un grand coup sur la tête. « Je n'oserai jamais ! » dis-je. Me jeter toute crue dans un livre, ne plus prendre de distance, me compromettre : non, cette idée m'effrayait. « Osez », me disait Sartre. (FA, 360)

Beauvoir se risqua pourtant tout entière dans ce roman qui occupa quatre années de sa vie. Elle avouera plus tard, encore toute étonnée d'avoir passé avec succès ce rite initiatique que représente son premier roman, la dimension libératrice de cet acte : « Avant d'écrire *L'Invitée*, je tâtonnai pendant des années ; du moment où je l'eus commencé, je ne cessai plus d'écrire [...] ; pourquoi est-ce que désormais j'eus toujours "quelque chose à dire" ? ».

4. L'entrée tardive dans la sphère publique au début des années quarante

Le succès de *L'Invitée* tient à plusieurs facteurs, imputables non seulement à la maîtrise et à l'approfondissement des techniques romanesques beauvoiriennes mais aussi au nouveau positionnement de l'écrivaine dans le champ littéraire. L'œuvre répondait en effet en grande partie à la demande du marché littéraire à l'époque de son apparition⁶⁰³. *La Nausée*, par le caractère inouï d'une inscription du philosophique dans un contexte littéraire, avait ouvert des portes et inscrit de nouvelles normes de réception. Le discours philosophique empruntait des voies romanesques quand le roman accueillait la possibilité d'unir la philosophie et la littérature :

Les descriptions phénoménologiques, les analyses existentielles, en introduisant dans le discours philosophique l'actualité et la vie quotidienne, en refusant l'abstraction conceptuelle, finissent par emprunter les fonctions et les effets de la littérature. [...] Pendant les années 30, en outre, s'affirment déjà des exemples d'une littérature « métaphysique » qui visent moins à renouveler les formes qu'à traduire une « vision du monde » [...]⁶⁰⁴.

L'évolution du champ intellectuel, au seuil des années quarante, et la place que Beauvoir y occupe désormais, est une des voies d'explication qui peut rendre intelligible le tournant

⁶⁰³ Nous partons en effet de la thèse formulée par Anna Boschetti, selon laquelle « [l]a relation entre œuvre et champ n'est jamais négligeable. Même l'œuvre à première vue la plus originale et la plus solitaire lui doit quelque chose. Tout au moins le champ définit-il les conditions que l'œuvre doit remplir pour se constituer comme littéraire et engendre une représentation de l'œuvre dont l'auteur doit tenir compte, fût-ce pour s'en défendre » (A. Boschetti, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, op. cit., p. 37).

⁶⁰⁴ A. Boschetti, op. cit., p. 34-35.

décisif que constitue *L'Invitée* dans la carrière de l'écrivaine. Si le succès intellectuel exige toujours pour un auteur une « combinaison de conformité et de différence » dans la logique du terrain où il se place, Beauvoir semble avoir su parfaitement s'affirmer dans cette position paradoxale. Son roman se référait à « des formes déjà légitimées que le champ [était] prêt à reconnaître comme titres de compétences et comme valeurs⁶⁰⁵ », tandis qu'il introduisait, dans le même temps, un « écart » pour se distinguer des positions existantes : « écart » et distinction, en vertu de cette inscription singulière du vécu autobiographique au sein d'un roman intellectuel et métaphysique, et de la puissance de l'invention dans un roman travaillé par ses propres tensions. Conciliant à la fois le classicisme et la modernité littéraires, l'œuvre s'inscrivait parfaitement dans les attentes d'un public averti.

Pourtant, comme pour tous les récits de première publication, rien ne devait pouvoir prédire au sujet la réussite de l'épreuve qu'est la publication. L'avis de Jean Paulhan, que Brice Parain souhaitait connaître avant de publier le roman, joua un rôle non négligeable dans le franchissement du seuil éditorial. Beauvoir raconte la visite angoissée de la jeune débutante à Paulhan, soumise au jugement ambigu d'une instance littéraire intimidante, en ce mois de juin 1943 :

Paulhan prit un air intrigué pour me demander si Dullin ressemblait vraiment au personnage de Pierre. Il jugeait mon style trop neutre et il suggéra avec bonté : « Est-ce que cela vous ennuerait beaucoup de récrire le livre, d'un bout à l'autre ? — Oh ! dis-je, ça me serait impossible : j'ai déjà passé quatre ans dessus ! — Eh bien enchaîna Paulhan, dans ces conditions, on le publiera tel quel. C'est un excellent roman. » Je ne démêlai pas s'il me faisait un compliment, ou s'il entendait que mon roman était de ceux que l'on considère commercialement comme bons. Mais l'essentiel, c'était que mon livre fût accepté : il paraîtrait au début de l'été prochain. (FA, 593)

Peu importe que la publication soit justifiable selon les valeurs du « monde inspiré » ou du « monde marchand »⁶⁰⁶ : seule compte cette étape indispensable pour Beauvoir qui constitue l'épreuve par excellence, la publication. Il ne restait plus qu'à modifier le titre du roman, à remplacer *Légitime Défense*, qui ne correspondait pas à la profondeur du projet romanesque et qui, sans doute, orientait trop directement la lecture vers la catégorie du roman policier, par un titre plus énigmatique, *L'Invitée*.

Les jugements de l'œuvre, pour leur majorité, attaquaient sur un autre terrain que celui proprement littéraire : la bataille contre l'existentialisme n'était qu'à ses débuts, et le roman n'échappa pas aux foudres d'une certaine critique moralisatrice qui réduisait la fiction à un miroir dépravé des mœurs de Saint-Germain-des Prés, six ans avant le coup de tonnerre que fut la réception du *Deuxième Sexe*⁶⁰⁷. Si la critique s'attacha pour une bonne part à la dénonciation de l'immoralité du milieu décrit par Beauvoir et de la liberté de mœurs des personnages, directement issue de la philosophie existentialiste prônée par Beauvoir et

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰⁶ Je reprends la terminologie de Nathalie Heinich, dans *Être écrivain*, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁰⁷ La bombe éclate en mai 1949, quand *Les Temps modernes* publient le fameux texte sur « L'initiation sexuelle de la femme ».

Sartre⁶⁰⁸, l'accueil de *L'Invitée* par la presse journalistique se fit plutôt dans des conditions favorables. « Thierry Maulnier éleva le débat en engageant ses confrères à juger le roman sur le plan de la métaphysique plutôt que celui de la morale, et favorisa ainsi une critique plutôt bienveillante, pour reprendre le mot de la mémorialiste⁶⁰⁹ », note Danièle Fleury qui a consacré une partie de ses recherches à la réception de *L'Invitée* dans la presse d'Occupation jusqu'en 1946⁶¹⁰. Elle s'étonne même, et à juste titre, qu'un roman mettant en scène un trio amoureux en pleine période de « rénovation des valeurs morales » ait pu emporter une vague d'adhésion :

[...] le thème du trio amoureux aurait dû faire l'objet d'une critique sévère. Après la défaite de 1940, en effet, la France est reprise d'une main de fer par le gouvernement fasciste du maréchal Pétain [...]. Une chape de plomb s'est abattue sur la société française qui subit déjà l'oppression de l'occupant allemand. Bien que l'histoire de ce trio amoureux soit en contradiction avec les valeurs morales exaltées par le gouvernement, [...] le roman franchit les obstacles de la double censure de l'Occupant et du gouvernement français et bénéficia d'un réel succès d'estime⁶¹¹.

Certains critiques, comme Thierry Maulnier, Ramon Fernandez ou Marcel Arland, semblent contourner la question des valeurs morales en classant *L'Invitée* parmi « l'abondante littérature féminine de ces dernières années⁶¹² », dans la lignée de Louise Labé, Madame de La Fayette et Colette, exaltant le génie des ces femmes-écrivains qui puisent spontanément leur inspiration dans le sentiment et l'intime, domaines privilégiés des femmes. Valorisant « un déterminisme [...] puissant de la nature et de la condition féminines⁶¹³ », la critique associe l'amoralité en amour à une spécificité toute féminine. « Le regard masculin admet comme une donnée naturelle et inévitable que les femmes sont inaptes à contrôler leurs pulsions. Le mystère de "l'éternel féminin" sous-tend ces jugements paternalistes et condescendants », note sévèrement Danièle Fleury.

Beauvoir écrit pour la première fois un « vrai roman avec un commencement, un milieu et une fin⁶¹⁴ » (FA, 638), ce qui déplaisait profondément à la clientèle « artiste » du café de Flore qu'elle fréquentait en cette période de guerre. « Ce milieu encore marqué par l'oukase jeté depuis les années vingt par les surréalistes contre le genre romanesque, ses intrigues, ses personnages, ses analyses et ses descriptions, fut "exaspéré" par le personnage de Françoise [...] », une condamnation presque unanime qui témoigne de « la première offensive contre Beauvoir d'un snobisme parisien avec lequel elle devra compter tout au long de sa

⁶⁰⁸ Ces critiques s'attaquent directement à la personne de la jeune romancière, sans aucune considération pour la valeur littéraire de l'œuvre.

⁶⁰⁹ Danièle Fleury, « À propos de la réception de *L'Invitée* et des *Bouches inutiles* », (Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir, op. cit., p. 457.

⁶¹⁰ Voir aussi son article « De la misogynie ordinaire à la "chiennerie". La réception de *L'Invitée* et du *Sang des autres* par la critique littéraire », dans *Les Temps Modernes*, n°s 647-648, janvier-mars 2008, p. 353-357.

⁶¹¹ D. Fleury, « À propos de *L'Invitée* et des *Bouches inutiles* », op. cit., p. 457-458.

⁶¹² Voir l'article de Thierry Maulnier dans *L'Action française* du 24 octobre 1943.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ La première critique de *L'Invitée*, celle de Marcel Arland dans *Comœdia* louait en effet, malgré quelques réserves, les qualités d'un « vrai roman », ce qui réjouit Beauvoir.

carrière⁶¹⁵ ». Malgré tout, Arthur Adamov accorda des circonstances atténuantes à Beauvoir : « Il y a Xavière, dit-il. Il y a Xavière » (FA, 638). Cette « parfaite incarnation de l'Autre », selon Gabriel Marcel, éblouit par sa complexité et son pouvoir de séduction.

Malgré les réticences du milieu intellectuel, « *L'Invitée*, parue l'été 1943, apporte à son auteur la reconnaissance littéraire de ses pairs qui voient d'emblée en elle “un jeune écrivain d'avenir”⁶¹⁶ ». La « nouvelle romancière maison » de Gallimard frôla cette année-là le prix Goncourt et le Renaudot⁶¹⁷. Salué comme un « roman métaphysique », ce qui correspondait parfaitement aux intentions de l'auteure, il incarne une des voies possibles du roman intellectuel de l'époque, opérant une convergence heureuse entre la technique et la métaphysique du romancier, comme en témoigne le compte rendu de Thierry Maulnier :

C'est avec un art remarquable que Mme Simone de Beauvoir met en jeu ces complexes, ces ensembles psychologiques qui déterminent les actes humains beaucoup plus que des mobiles clairement délimités. [...] Ils [Les personnages] gardent ainsi jusque dans la clarté de l'analyse l'équivoque et l'épaisseur de la vie. [...] Les inquiétudes physiques et sentimentales des personnages de *L'Invitée* débouchent d'une façon impressionnante sur la métaphysique de l'existence⁶¹⁸.

L'entrée tardive de Beauvoir dans le champ littéraire a finalement profité à la constitution de son statut d'écrivain. En délaissant le professorat⁶¹⁹ et en suivant les pas des avant-gardes littéraires, elle s'est véritablement « choisie » en tant qu'écrivain. Beauvoir franchit un seuil capital en faisant valoir son roman *L'Invitée* aux yeux d'autrui et en entrant dans la vie publique⁶²⁰. Elle doit cette entrée à deux facteurs importants : la maturation du projet initial, repris et modifié en fonction des exigences internes du livre, et l'intervention d'autrui, en particulier Sartre, qui fut « mêlé » à son entreprise, comme Beauvoir l'avoue elle-même, de manière intrinsèque.

Après la table rase existentielle de ses années de jeunesse, l'écrivaine allait désormais compter *avec* autrui — sa « famille », ses proches, qui furent ses premiers lecteurs et critiques, et dans un cercle plus élargi, les instances de légitimation de son entreprise

⁶¹⁵ Jacques Deguy, « Il y a Xavière », *op. cit.*, p. 53.

⁶¹⁶ D. Fleury, « À propos de la réception de *L'Invitée* et des *Bouches inutiles* », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, *op. cit.*, p. 465.

⁶¹⁷ Voir FA, p. 638-639.

⁶¹⁸ Thierry Maulnier, *art. cit.*. Cet article est reproduit dans « Une critique de *L'Invitée* », *Roman 20/50*, *op. cit.*, p. 125-126.

⁶¹⁹ Si sa carrière professorale fut interrompue, l'image du professeur la poursuivra toute sa vie.

⁶²⁰ « La publication, comme le note Nathalie Heinich, est la seule objectivation du troisième seuil, susceptible de transformer l'activité d'écriture en identité d'écrivain. C'est elle qui distingue le projet d'écrire “pour les autres” de l'écriture “pour soi”. Parvenir, subjectivement, à écrire pour d'autres, à écrire pour publier c'est, littéralement, “sortir de soi”, au sens où l'on sort de soi un objet — une œuvre — détachable de sa propre personne. Et parvenir, objectivement, à la publication, c'est ce qui signe ce passage de l'écrivain à l'écrivain, ouvrant la possibilité de dire “je suis écrivain” sans trop risquer le désaveu d'autrui ou — pire — de soi-même. Car c'est seulement dans ce moment crucial où l'on est publié que se rejoignent les trois moments de l'identité : l'autoperception (se percevoir comme écrivain), la représentation (s'exposer comme tel) et la désignation (être reconnu tel par autrui) » (N. Heinich, *Être écrivain*, *op. cit.*, p. 70).

littéraire, seules aptes à questionner et à instituer la spécificité du projet créateur par rapport aux contemporains et aux prédécesseurs —, et se confronter à l'image qui lui était renvoyée par les éditeurs, les critiques et même les autres auteurs⁶²¹. La mémorialiste témoigne de cette inquiétante étrangeté dans *La Force de l'âge* : « J'avais beau m'être attaquée souvent au mirage de l'Autre et l'avoir encore dénoncé dans *L'Invitée*, j'en fus la dupe quand je me rencontrai moi-même sous la figure d'une autre » (FA, 638). Pour la première fois, et peut-être la dernière, elle se complaisait dans une image qui semblait lui coller parfaitement :

[...] cette jeune femme au visage sérieux qui commençait sa carrière d'écrivain, comme je l'aurais enviée si elle avait porté un nom différent du mien : et c'était moi ! Je réussissais, tant mon expérience était fraîche, à me confondre avec mon image : tout ce qui la rehaussait, j'en bénéficiais. (FA, 638-639)

La réception des œuvres ultérieures creusera le décalage entre la femme et l'écrivaine, jusqu'aux dernières fictions qui dissocièrent, de manière paroxystique, l'écrivaine d'elle-même⁶²², offrant rétrospectivement une image morcelée et incohérente de la carrière de Beauvoir.

Au terme de cette première partie, ce que nous avons appelé « la genèse intellectuelle de Simone de Beauvoir » a permis d'engager une réflexion sur les motivations profondes de Beauvoir avant son entrée en scène publique en tant qu'écrivain. L'étude des *Cahiers de jeunesse*, par l'analyse patiente des racines de l'œuvre et des sources inspiratrices de la fiction, a révélé une « odyssée ontologique⁶²³ » écrite au rythme discontinu des pages et articulant, sous la forme d'un roman de soi, un questionnement sur la vocation ambiguë de Beauvoir. On a pu relever toutes les formes de « l'indétermination de l'écrivain » et voir que celle-ci pouvait être « une ressource créative, en autorisant toutes sortes de projections imaginaires, par une sorte de plasticité identitaire⁶²⁴ ». En produisant un scénario autobiographique, jouant sur des effets de distance avec soi, d'auto-ironie, de glissements narratifs, de transposition du vécu dans un imaginaire romanesque, le journal dessine déjà les contours d'une figure auctoriale apte à prendre la plume. À l'écriture préexiste donc une matière plurielle, foisonnante, un vécu, une expérience singulière, et, d'autre part, une « intention », celle de dire et de communiquer le « goût » de son existence.

La représentation de soi à travers le journal intime, reprise, reflétée et prolongée plus tard dans l'œuvre autobiographique, se décline suivant trois identités qui sont sans cesse en confrontation : le professeur, le philosophe et l'écrivain. Loin d'apparaître comme

⁶²¹ Voir sur la question de la « valeur » des œuvres, la synthèse éclairante d'Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 62.

⁶²² En 1966, la parution des *Belles Images* marque une rupture dans la carrière de l'écrivaine : c'est une autre Beauvoir, inconnue, qui apparaît à travers la critique journalistique.

⁶²³ Je reprends là une expression tout à fait pertinente de Jacques Deguy, utilisée au sujet de *La Nausée* : « *La Nausée* pose très haut la barre du questionnement (auto)biographique, en proposant une odyssée ontologique écrite au rythme haletant d'un roman noir, et en universalisant par les métaphores et les concepts mêlés l'expérience d'un individu devant lequel la contingence, comme la vérité, se montre toute nue » (Jacques Deguy, *La Nausée de Sartre*, *op. cit.*, p. 169).

⁶²⁴ N. Heinich, *Être écrivain*, *op. cit.*, p. 85.

incompatibles, ces trois composantes ont opéré une exclusion, celle du professeur, alors même que tout prédestinait Beauvoir à s'identifier à cette image et à se conformer à cet *éthos* ; la fusion entre philosophie et littérature, du moins leur intrication au sein d'une œuvre, ouvre la possibilité d'un premier roman accompli, qui interrogeait le pouvoir créateur à sa source dans une œuvre profondément réflexive.

Après le succès de *L'Invitée*, Beauvoir rêvait à de vastes romans engagés. Le renoncement progressif au « quasi-solipsisme » et à l'« illusoire souveraineté de [s]es vingt ans » fut accentué par l'irruption violente de l'Histoire dans sa vie : « Soudain, l'Histoire fondit sur moi, j'éclatai : je me retrouvai éparpillée aux quatre coins de la terre, liée par toutes mes fibres à chacun et à tous », écrit-elle. La dislocation du sujet met fin à une certaine idée du bonheur, fondée sur une conception de la vie comme une « entreprise autonome et fermée sur soi » : « [...] il me fallut découvrir à neuf mes rapports avec un univers dont je ne reconnaissais plus le visage. C'est cette transformation que je vais raconter » (FA, 424), poursuit-elle dans *La Force de l'âge*. Le second conflit mondial marque sans aucun doute une rupture dans le parcours de l'écrivaine, en modifiant en profondeur le projet romanesque, et il sera nécessaire de prendre toute la mesure de cette « période morale » telle que Beauvoir désigna sa vie littéraire dans les années quarante. Les deux romans suivants, *Le Sang des autres* et *Tous les hommes sont mortels* illustrent ce moment où la littérature a endossé cette lourde responsabilité que fut l'engagement, au risque de laisser dans l'ombre le parcours individuel d'une écrivaine et les exigences internes de son œuvre au profit de l'aventure collective de la littérature. Derrière l'illusion beauvoirienne rétrospective d'une transformation radicale, permettant de justifier du « pas de deux » de l'individu et de l'Histoire dans ses Mémoires⁶²⁵, c'est bien plutôt la *continuité* d'une trajectoire entre premier roman et œuvres ultérieures qu'il faut mettre au jour, afin de proposer une autre périodisation du travail de l'écrivaine dont la rupture littéraire la plus importante intervient bien plus tard, à la fin des années soixante, avec *Les Belles Images*.

⁶²⁵ Ce « pas de deux » est lui aussi contestable et mérite d'être interrogé, ce que nous ferons dans la partie suivante.

Troisième partie :

Le roman existentialiste, une forme historique et engagée

De *L'Invitée* aux *Mandarins*, près de quinze ans séparent la rédaction des deux romans. Fait remarquable, la question fondamentale du sens et de la valeur de l'existence se déplace. C'est l'histoire d'une conversion que cette deuxième partie tentera de reconstruire : de l'affirmation de l'absurdité d'être — à travers l'expérience de la « nausée » — Beauvoir passe à la conscience du sens comme enjeu de l'existence. Dès 1945, avec la fin de la guerre et l'écriture du *Sang des autres*, la question de la contingence change de statut : elle s'applique désormais à l'être vivant en société, faisant l'expérience sociale de sa relation avec les autres, engageant sa liberté et sa faculté d'agir. En 1946, un nouvel élément est intervenu dans la réflexion beauvoirienne : la découverte de son historicité, c'est-à-dire la prise de conscience de l'inscription de l'individu dans une histoire collective qui le dépasse, et dans laquelle il possède sa part de responsabilité, thèse explicitement formulée dans l'essai de 1947, *Pour une morale de l'ambiguïté*. Entre 1938 et 1945, à une époque où s'éveille véritablement son désir de romanesque, Beauvoir prend conscience de la nécessité de son engagement au monde, un engagement qui n'est pas, d'abord, politique, mais traversé d'un projet de nature éthique portant la trace d'une certaine vision de l'homme et du monde. D'une certaine manière, *Le Sang des autres* et *Tous les hommes sont mortels* manifestent littérairement les transformations idéologiques que Beauvoir a connues. Mais comment en est-elle arrivée là ? Au fil de quelles péripéties psychiques, intellectuelles et conceptuelles Beauvoir a-t-elle modifié son rapport au monde ? Par-delà ou en-deçà des positions collectives d'écrivain engagé, qui définissent un horizon à la fois historique et littéraire sur lequel appuyer l'analyse, il faudra distinguer ou plutôt identifier les valeurs singulières qui définissent l'éthique de l'écrivaine et qui travaillent ses œuvres selon une logique qui leur est propre.

La recherche des origines de cette nouvelle quête va nous conduire au cœur des années existentialistes de l'écrivaine, une période de son œuvre et de sa vie littéraire rapidement cataloguée sous l'étiquette d'« existentialiste », avec ce qu'une telle appellation comporte de simplifications et d'images légendaires.

On ne voit d'ordinaire rien de bien personnel ou d'essentiel dans les œuvres publiées dans l'immédiat après-guerre. *Le Sang des autres*, considéré comme le premier roman sur la Résistance française fut aussi le premier désigné comme « existentialiste ». Publié à quelques mois d'intervalle de *L'Invitée* et de *Pyrrhus et Cinéas*, il se permet, pour certains critiques, « trop de jeux de mots à la mode sur la conjugaison du verbe être » et illustre « trop docilement des vues théoriques posées antérieurement à [lui]⁶²⁶ ». Quant à *Tous les hommes sont mortels*, il n'a pas connu de réel succès d'estime. La philosophe l'emporterait largement sur la romancière. Celle-ci ne reprendrait tout son sérieux qu'avec *Les Mandarins*, prix Goncourt en 1954, qui marquent sa consécration en tant qu'écrivaine.

Pourtant, les années 1939-1946 sont riches de réflexions et de transitions décisives, que le *Journal de guerre* et les *Lettres à Sartre* reflètent en partie. La complicité de Beauvoir avec Sartre, si elle paraît plus intense que jamais pendant la guerre — malgré une période de

⁶²⁶ Voir Georges Blin, « Simone de Beauvoir et le problème de l'action », *Fontaine*, n°45, octobre 1945, p. 716-730.

séparation —, puis dans les années existentialistes, cache, en réalité, l'élaboration d'une critique radicale du système sartrien. L'écho à l'imaginaire sinon à la terminologie sartriens ne doit pas masquer la constitution d'un univers purement beauvoirien qui éclot véritablement après la guerre.

L'année 1945 sonne pour Beauvoir l'heure des comptes : le bilan moral et politique du conflit et de l'Occupation donne lieu à un retour sur soi, un bilan personnel de sa propre conduite et de sa propre implication au cœur des événements.

L'engagement, en tant que « notion historiquement située », assigne à la littérature « un devoir d'intervention directe dans les affaires du monde » et enjoint l'écrivain à « quitter la posture d'isolement superbe qui était, par excellence, celle du purisme esthétique⁶²⁷ ». De cette manière, Beauvoir et Sartre satisfont tous deux « aux plus importants des impératifs, structurels et conjoncturels, imposés par l'évolution du champ⁶²⁸ ». L'écrivaine semble avoir su jouer d'un sens spontané de l'opportunité, passant, comme le note Anna Boschetti à propos de Sartre, « de l'accent mis sur la contingence et la solitude à l'accent mis sur la liberté et l'histoire collective⁶²⁹ », et plongeant désormais son écriture dans les préoccupations morales et politiques de l'engagement. La notion est pourtant à prendre avec précaution. Si engagement il y a, de quel type d'engagement faut-il parler dans le cas de Beauvoir ? La notion d'engagement littéraire ramène inévitablement vers l'acception sartrienne du terme. Beauvoir offre-t-elle, au regard de la philosophie sartrienne, de nouveaux modes d'interprétation de la notion ?

Comme le note Emmanuel Bouju dans son avant-propos à *L'Engagement littéraire*, « si l'engagement désigne, dans une première approximation, le geste par lequel un sujet promet et se risque dans cette promesse, entreprend et met en gage quelque chose de lui-même dans l'entreprise, ce geste, entre caution et pari, semble devoir *déterminer des choix d'écriture*, contraindre des modes de lecture [...]»⁶³⁰. C'est au cœur du fait littéraire que l'éthique de l'écrivaine trouve sa place, la fiction apparaissant comme la voie royale d'une telle littérature incarnant des valeurs singulières, et le roman comme le lieu textuel privilégié de l'engagement.

Selon Benoît Denis, l'engagement possède une dimension réflexive essentielle, qui interroge la littérature elle-même et qui « aboutit toujours plus ou moins à un questionnement sur l'être de la littérature, à une tentative de fixer ses pouvoirs et ses limites⁶³¹ ». À cet égard, il faudra d'abord envisager la manière dont Beauvoir conçoit la littérature engagée dans son aspect théorique avant de voir ce qui rattache l'engagement de l'écrivaine à une poétique et à une esthétique de l'œuvre engagée.

⁶²⁷ Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », *L'Engagement littéraire*, sous la dir. d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 31.

⁶²⁸ A. Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »*, op. cit., p. 39.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Emmanuel Bouju, « Avant-propos », *L'Engagement littéraire*, op. cit., p. 11. Je souligne.

⁶³¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 297.

CHAPITRE I :

LE ROMAN ENGAGÉ BEAUVOIRIEN

Pour Jean-Louis Jeannelle, qui s'est intéressé aux Mémoires comme « institution de soi », le premier tome de *La Force de l'âge* est « l'un des récits mémoriaux les moins historiques que l'on puisse imaginer ». Comme dans une intrigue bien ficelée, l'œuvre « raconte l'histoire de deux intellectuels petits-bourgeois que les plaisirs et les idées détournent du cours menaçant de l'Histoire ; la guerre, qui les prend au dépourvu, les contraint alors à reconnaître leur participation à la vie collective et à admettre les responsabilités qui leur incombent⁶³² ». C'est donc une cause extérieure — la guerre — qui conduit Beauvoir et Sartre à prendre conscience de leur situation dans le monde. Il aura fallu la guerre d'Espagne pour réveiller leurs consciences endormies.

Il 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. C'est dire que la participation de Beauvoir aux cours des événements, sa mission politique et idéologique engageant sa personne publique est postérieure, non seulement aux deux tomes des Mémoires, mais aussi à la phase la plus marquante de sa production romanesque, dont il convient alors de se demander en quoi elle est conditionnée par le sens et la valeur d'un engagement de l'écrivain.

À quelles conditions peut-on parler d'engagement, alors qu'au même moment, dans ses actes, Beauvoir se soustrait à l'Histoire et aux impératifs idéologiques et politiques de son époque, qu'elle n'aborde prudemment, comme le fait remarquer Jean-Louis Jeannelle, que par l'intermédiaire de Sartre ? N'y a-t-il pas là une contradiction profonde entre sa pensée et ses actes ? Comment comprendre ce contretemps idéologique, qui repose sur un *hiatus* profond entre une théorisation de l'acte et sa mise en œuvre effective ? Sans doute cette lecture souffre-t-elle d'une interprétation trop schématique et nécessite-t-elle une réévaluation précise des rapports de l'auteure de *L'Invitée* à l'engagement. Force est de constater que la postérité a retenu l'engagement beauvoirien dans l'action en occultant la dimension littéraire de cet engagement. Doit-on pour autant parler, chez Beauvoir, d'engagement *manqué* ou *faussé* au regard de l'espace public ? Si engagement il y a, il faut partir de l'espace fictionnel où s'élaborent des constructions littéraires de l'engagement aux formes diverses, ce qui nous permettra de reconnaître « une articulation particulière entre éthique et esthétique⁶³³ ».

À partir de 1945, l'engagement, qui jusque-là relevait d'une position ou d'une posture intellectuelle, prend un aspect théorique qu'il n'avait pas encore connu. Comme le note Sylvie

⁶³² Jean-Louis Jeannelle, « Les Mémoires comme “institution de soi” », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 75.

⁶³³ Emmanuel Bouju, « Avant-propos », *L'Engagement littéraire*, op. cit., p. 12.

Servoise, « [l']âge d'or de l'engagement est bien un âge dogmatique⁶³⁴ ». Cette emprise de la théorie n'est pas sans conséquences sur le concept même d'engagement et la manière dont ce phénomène fut perçu. Le commentaire de Jean-Louis Jeannelle sur la non-participation de Beauvoir aux événements de l'Histoire va dans le sens d'une idée couramment répandue qui consiste à voir l'engagement davantage comme un discours abstrait sur le monde qu'une pratique avérée, soucieuse de la réalité des faits. Il pointe une des difficultés de l'engagement dans son aspect théorique et nous invite d'emblée à dissiper un malentendu, à faire la part entre ce qui relève d'une *politique* des écrivains, c'est-à-dire les rapports des auteurs à la sphère politique et sociale, et ce qui se rattache à une *poétique* et à une esthétique de l'œuvre engagée, dévoilant la partie subjective et créatrice de la question de l'engagement. C'est bien sur cette seconde pente que Beauvoir s'est laissé glisser, ce que l'ensemble de notre première partie tentera de montrer.

1. L'irruption de l'Histoire et sa théorisation

1.1. Le « moment » historique de la littérature engagée

La notion de littérature engagée est une notion complexe, protéiforme, qui a donné lieu et alimente encore des malentendus et des « mésententes⁶³⁵ » dans les débats et les discussions. Comme le note Sylvie Servoise en introduction de sa thèse consacrée à l'engagement du roman en France et en Italie au XX^e siècle, « les significations de l'expression “engagement littéraire” sont multiples, souvent variables en fonction des lieux et des époques, et parfois contradictoires les unes avec les autres ». Elle rappelle néanmoins le poids sémantique d'une telle notion dans l'histoire littéraire française :

Et pourtant, malgré son caractère insaisissable et protéiforme, l'engagement littéraire, tour à tour assimilé à une « trahison des clercs », à un impératif lancé aux écrivains au lendemain de la Libération, puis perçu comme une notion « périmée », pour ne pas dire honnie, durant les décennies formalistes et structurales, a joué un rôle essentiel dans l'histoire française [...] du XX^e siècle [...]⁶³⁶.

Les notions de littérature engagée et d'engagement peuvent se définir sous deux angles, historique et transhistorique, qui ont eu tendance à se confondre dans l'usage, comme le rappelle Benoît Denis dans l'essai qu'il consacre à la littérature et à l'engagement. D'une part, l'engagement répond à une définition large qui n'admet pas de repères chronologiques stables et qui englobe des auteurs et des littératures d'époques et de formes différentes. C'est le cas des écrivains qui, « de Voltaire et Hugo à Zola, Péguy, Malraux ou Camus, se sont

⁶³⁴ Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 31.

⁶³⁵ Terme emprunté à l'ouvrage de Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*.

⁶³⁶ Sylvie Servoise-Vicherat, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*, Thèse de doctorat soutenue le 7 décembre 2007 à l'Université de Haute-Bretagne — Rennes 2, version en ligne datée du 14 janvier 2008, p. 2.

préoccupés de la vie et de l'organisation de la Cité, se sont faits les défenseurs de valeurs universelles [...] et ont, de ce fait, souvent pris le risque de s'opposer par l'écriture aux pouvoirs en place⁶³⁷ ». Mais la littérature engagée qui nous intéresse particulièrement est celle qui peut être envisagée, sous une deuxième acception, comme un « moment » historique de la littérature française, « c'est-à-dire comme un courant ou une doctrine qui a connu son rayonnement le plus intense entre 1945 et 1955 avant de céder la place à d'autres conceptions ou pratiques de l'écriture littéraire, qui lui furent au moins partiellement opposées (le nouveau roman, la pensée structuraliste, la Nouvelle Critique, etc.) ». Ce « possible littéraire » est à la fois historique par son inscription dans une histoire de la littérature, idéologique, comme le soulignent les termes de « courant » et de « doctrine », et esthétique, puisque l'idéologie entraîne une certaine « pratique » de l'écriture littéraire, différenciable d'autres « moments » de la littérature qui lui sont postérieurs d'après les exemples choisis par Benoît Denis.

Or, le xx^e siècle a été marqué si fortement par la littérature engagée, « en se discutant et en se définissant au cours de ce siècle », qu'elle semble pouvoir, par un effet de rétroaction, s'appliquer à d'autres littératures qui l'ont précédée : l'engagement s'est doté d'une valeur transhistorique non pas avant, mais à *partir* de son puissant foyer d'émergence qui date de la fin de la Seconde Guerre, prolongeant et amplifiant sa phase d'éclosion née de la Grande Guerre. « La question de l'engagement, écrit Benoît Denis, a en effet littéralement obsédé les générations d'écrivains qui se sont succédé depuis la Grande Guerre, au point qu'on peut considérer qu'elle a été au cœur du débat littéraire du xx^e siècle et qu'elle en a constitué l'axe structurant majeur⁶³⁸ ».

Le verbe *engager* et ses dérivés prolifèrent dès l'entre-deux-guerres dans le discours des critiques et des intellectuels. Mais c'est à Sartre et à ses contemporains qu'il revient de penser véritablement une conception et une pratique « engagées » de l'écriture. Comme le souligne Michel Surya, « Sartre ne posa pas le premier la question de l'engagement littéraire. Mais l'angoisse dans laquelle était cette époque au sortir de la guerre voulut qu'on prêtât à cette question, ainsi que Sartre la posa, une attention qu'elle n'avait pas connue jusqu'à lui⁶³⁹ ». La notion d'engagement prend donc un nouveau souffle au lendemain de la guerre : elle est en quelque sorte imposée par l'époque et amplifiée par la crise des valeurs qui agite alors le monde intellectuel. Benoît Denis décrit trois phases de développement du phénomène, articulées autour du noyau sartrien central :

[...] la première, annoncée dès l'affaire Dreyfus, couvre l'entre-deux-guerres et peut être considérée comme une période de débats et de mises au point durant laquelle s'est définie la problématique de la littérature engagée ; la deuxième, liée à l'hégémonie sartrienne, représente le moment « dogmatique » de l'engagement et dure une dizaine d'années à partir de la fin de la Seconde Guerre ; au milieu des années cinquante s'inaugure avec Roland Barthes une troisième phase, qu'on pourrait qualifier de « reflux », au cours de laquelle la conception sartrienne de

⁶³⁷ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 17-18.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶³⁹ Michel Surya, *La Révolution rêvée : pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires (1944-1956)*, Paris, Fayard, 2004, p. 12.

l'engagement se verra contestée au profit d'une autre définition du rapport entre le littéraire et le social⁶⁴⁰.

L'engagement littéraire suscite, depuis quelques années, un nouvel engouement dans le champ de la critique universitaire, interrogeant le phénomène dans sa dimension historique, sociologique ou littéraire. Comme le fait remarquer Sylvie Servoise, « retenons que le premier effet de ces recherches a été de donner une visibilité à un phénomène longtemps négligé : d'une part parce que la question de l'engagement des écrivains était le plus souvent traitée dans des études consacrées à l'histoire des intellectuels, que la dimension proprement littéraire, esthétique et formelle de l'engagement n'intéressait pas au premier chef ; d'autre part parce que cette notion a été fortement contestée par les courants formaliste et structural qui l'ont bannie du champ de la critique [...] »⁶⁴¹.

Si les chercheurs se sont beaucoup intéressés aux rapports qu'entretint Sartre à l'engagement, ils semblent avoir en partie omis le rôle joué par Beauvoir dans ce moment « dogmatique » de l'engagement. Les raisons de cette omission sont diverses. L'« hégémonie » sartrienne paraît avoir occulté l'entreprise de l'écrivaine, qui est souvent réduite à un rôle simplificateur de disciple de Sartre, soutenant, encourageant ou prolongeant les thèses de son « maître ». En outre, la construction de l'image de Beauvoir écrivain s'est faite en laissant dans l'ombre la théoricienne de la littérature, à la différence de Sartre qui, dès son entrée en littérature, multiplie les réponses aux critiques, les interventions, les notes et les chroniques pour *La N.R.F.* et pour *Europe*, toutes sortes d'« incursions critiques » qui visent « à expliciter et à organiser une théorie du fait littéraire »⁶⁴². Beauvoir, d'ailleurs, n'était-elle pas réticente à ces « sorties » sartriennes qui lui prenaient beaucoup de temps et d'énergie ? Convaincue qu'elle devait se consacrer exclusivement à des romans, elle « eu[t] l'impression qu'il se gaspillait » (FA, 416), comme elle l'avouera *a posteriori*. Pourtant, force est de reconnaître que Beauvoir contribua à alimenter les débats sur la littérature engagée, à participer elle-même à son effort de définition, et à construire une théorie du fait littéraire à travers sa tentation de l'essai moderne au cours des années quarante.

1.2. Situation de Beauvoir parmi les écrivains « engagés » en 1945

On serait tenté de faire exclusivement de Beauvoir le dépositaire de valeurs qu'aurait partagée une communauté d'écrivains au tournant de la Seconde Guerre mondiale. Or, force est de constater qu'une sorte de balancement intérieur, entre acceptation et refus d'une forme d'engagement, est perceptible dans ses écrits, et que la situation de Beauvoir et sa solidarité — contestée à des degrés divers — avec le présent de l'Histoire ont imposé progressivement une exigence personnelle, une disposition à « l'authenticité » imputables, non pas à un corps de valeurs abstraites partagées, mais à son expérience privée et subjective. Beauvoir opposera au mouvement chaotique de l'Histoire une contestation puissante dans le désir de conquérir une forme de souveraineté dans son rapport au monde.

⁶⁴⁰ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 26.

⁶⁴¹ Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman...*, op. cit., p. 11.

⁶⁴² A. Boschetti, op. cit., p. 63.

1.2.1. Portrait de l'écrivain en criminel

Avec *L'Invitée*, Beauvoir avait envisagé son œuvre comme un « acte » dans lequel elle s'engageait tout entière. Si, au sens premier et littéral, engager signifie « *mettre ou donner en gage* » et s'engager « *donner sa personne ou sa parole en gage, servir de caution* » et, par suite, « *se lier par une promesse ou un serment contraignants* »⁶⁴³, l'engagement scriptural de 1943 mettait en même temps en cause les rapports du littéraire et du social. L'idée de « se mettre en personne dans une œuvre », de « se compromettre »⁶⁴⁴, tel que Sartre lui avait suggéré de le faire, aurait des conséquences manifestes sur la personne de l'écrivain au regard de la collectivité.

Beauvoir avait tout à fait conscience d'inscrire son roman dans un processus qui le dépassait, liant l'écrivain à la société en jouant dans cette partie sa crédibilité et sa réputation. On ne décèle aucune prudence ni réticence dans la construction conceptuelle de sa propre image d'écrivaine engagée, notamment dans *La Force de l'âge*, où l'auteure établit avec force un parallèle entre le crime et la littérature : « Je me voyais dans le box des accusés, face au procureur, au juge, aux jurés, à la foule, portant le poids d'un acte dans lequel je me reconnaissais : le portant seule » (FA, 361). Dans cette scène fantasmagique où se voient dramatisés les enjeux de l'engagement, le tribunal juridique illustre par métaphore le jugement des pairs et du public. Par cette mise en scène de soi, Beauvoir assume en solitaire l'entière responsabilité de son acte. La mémorialiste poursuit le parallèle, laissant planer la confusion sur le contenu de l'acte à accomplir — crime ou œuvre littéraire ? — et insistant sur l'enjeu éthique de son geste :

Depuis que j'avais rencontré Sartre, je me déchargeais sur lui du soin de justifier ma vie ; je trouvais cette attitude immorale mais je n'envisageais aucun moyen pratique d'en changer ; *l'unique recours, c'eût été d'accomplir un acte dont personne ne pût assumer à ma place les conséquences, mais il fallait que la société s'en saisît, sinon Sartre les eût partagées avec moi.* (FA, 361 ; je souligne)

Derrière ces lignes se profile une figure de *l'unique*, de *l'irremplaçable*, qui épouse avec conviction la forme de l'engagement radical. On voit bien ici que l'Autre, la société, le collectif, est le témoin de l'engagement pris à travers l'accomplissement d'un acte et qu'il en certifie l'authenticité. La littérature, dans ces conditions, devient bien « quelque chose d'aussi grave que le bonheur et la mort » (FA, 360). L'écrivaine prend des risques avec autrui, se compromet, et la justification n'est pas loin ici de celle qu'opère Rousseau dans le Préambule du manuscrit de Neuchâtel qui accompagne *Les Confessions* : « Oui, moi, moi seul, car je ne connais jusqu'ici nul autre homme qui ait osé faire ce que je me propose⁶⁴⁵ ». Cette insistance sur la *personne* est caractéristique de l'existentialisme chrétien, qui a fortement influencé la

⁶⁴³ Sur le sens de l'engagement, je renvoie à l'analyse précise de Benoît Denis, dans *Littérature et engagement*, op. cit., p. 30 et suiv.

⁶⁴⁴ On retrouve ces expressions dans *La Force de l'âge*, p. 360.

⁶⁴⁵ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes*, I, *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Michel Raymond, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1148-1155.

doctrine sartrienne. « L'engagement, selon [Gabriel] Marcel, est la manifestation d'une fidélité à soi-même : c'est l'acte volontaire et effectif par lequel la personne se définit et se choisit, selon une démarche qui comporte d'ailleurs une part de risque et d'inconnu⁶⁴⁶ », écrit Benoît Denis. N'est-ce pas précisément tout l'enjeu de *L'Invitée*, que Beauvoir y engage ou y joue en quelque sorte sa propre *réalité* ? Cette idée d'un engagement comme réalisation de soi n'enferme pas pour autant le sujet dans une réalité imperméable aux autres. Elle implique une *responsabilité* à l'égard de ce à quoi il s'est engagé et aux yeux de qui il a pris cet engagement. L'écrivain, comme le criminel, doit répondre de ses actes, assumer l'idée d'être jugé et de s'exposer à une éventuelle sanction de la société dont il émane.

L'engagement révèle donc moins un écrivain qu'une personne ou un sujet. La notion d'engagement chez Beauvoir est à cet égard assez proche de celle de Michel Leiris, qui envisage lui aussi son œuvre autobiographique, *L'Âge d'homme*, comme un « acte », dans sa préface de 1946 en guise de manifeste. Rédigée au Havre et à Paris en décembre 1945 et janvier 1946, cette préface est d'abord publiée sous forme d'article dans *Les Temps modernes* en mai 1946⁶⁴⁷. Elle donne une forte résonance existentialiste à un ouvrage qui, selon Maurice Nadeau, n'a pas d'autre équivalent dans la littérature contemporaine, malgré l'influence qu'elle exerça sur toute une génération d'écrivains⁶⁴⁸. Il est donc tout à fait probable que Beauvoir en ait eu connaissance dès 1946.

L'expérience de la guerre bouleverse profondément le contexte dans lequel a été écrit *L'Âge d'homme*. Confronté à la tragédie de l'Histoire pour la première fois, Leiris, près de dix ans après l'écriture de son œuvre autobiographique, remet en question la pertinence de son texte, en modifie la réception et en clame toute l'actualité :

Faire un livre qui soit un acte, tel est, en gros, le but qui m'apparut comme celui que je devais poursuivre, quand j'écrivis *L'Âge d'homme*. Acte *par rapport à moi-même*, puisque j'entendais bien, le rédigeant, élucider, grâce à cette formulation même, certaines choses encore obscures sur lesquelles la psychanalyse, sans les rendre tout à fait claires, avait éveillé mon attention quand je l'avais expérimentée comme patient. Acte *par rapport à autrui* puisqu'il était évident qu'en dépit de mes précautions oratoires la façon dont je serais regardé par les autres ne serait plus ce qu'elle était avant publication de cette confession. Acte, enfin, *sur le plan littéraire*, consistant à montrer le dessous des cartes, à faire voir dans toute leur nudité peu excitante toutes les réalités qui formaient la trame plus ou moins déguisée, sous des dehors voulus brillants, de mes autres écrits. *Il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler « littérature engagée » que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier*⁶⁴⁹.

La triple responsabilité dont dépend l'engagement — par rapport à soi, par rapport à autrui et en tant qu'acte littéraire — est très présente chez Beauvoir. De même, l'analogie leirisienne

⁶⁴⁶ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 32.

⁶⁴⁷ C'est seulement en novembre 1946 que le texte est publié en tant que préface de la seconde édition de *L'Âge d'homme*.

⁶⁴⁸ Dans *Michel Leiris et la Quadrature du Cercle* (2002), Maurice Nadeau écrit : « *L'Âge d'homme* se tient au milieu de son œuvre. Il en est le pilier central. Ses ouvrages précédents préparaient la venue de ce livre qui n'a pas d'équivalent dans la littérature contemporaine ; les ouvrages qui le suivent en procèdent » (p. 20).

⁶⁴⁹ Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 14. Je souligne.

entre la littérature et la tauromachie est proche de celle, beauvoirienne, établie entre la littérature et la machine judiciaire. Dans la construction ascétique d'une image de l'écrivain engagé, les deux écrivains partagent une certaine « mythologie héroïque de l'engagement, dont la valeur n'apparaît jamais si bien que lorsqu'elle se mesure au risque encouru⁶⁵⁰ » : Beauvoir semble avoir trouvé un équivalent de l'image du matador menacé par la corne du taureau en construisant une représentation héroïque de soi en criminelle, soumise à la sanction morale de la société. Le « double jeu d'une œuvre et d'une vie⁶⁵¹ », selon la formule camusienne, ne peut s'élaborer chez Beauvoir qu'en radicalisant la prise de risque de l'écrivain : en écrivant que « [l']engagement, somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture » (*FC I*, 65), elle exhorte la littérature à être « autre chose que grâces vaines de ballerine », selon l'expression de Leiris. La partie que joue l'écrivaine et à laquelle nous sommes conviés doit s'engager sans tricherie ni imposture et garantir « l'authenticité » de cette littérature. Si elle *s'expose* chaque fois tout entière dans un livre, en se rendant « présente » à l'écriture, l'écrivaine se confond avec le sujet qu'elle habite, au point qu'au-delà de la signification de l'acte d'écriture, l'auteure se compromet et compromet le lecteur à qui cet *acte* est destiné. Mais surtout — car cela ne suffit pas —, Beauvoir défend une image de l'écrivain engagé qui redonne toute-puissance à une « éthique de la responsabilité de l'écrivain ». À cet égard, la quête d'authenticité de l'exercice littéraire rejoint une forme suprême d'éthique collective qui atteint au XX^e siècle son point culminant, comme l'écrit Gisèle Sapiro dans son essai *La Responsabilité de l'écrivain* :

À partir du XVIII^e siècle s'élabore une éthique de la responsabilité de l'auteur qui se différencie de sa responsabilité pénale et qui fonde la construction historique de la figure de l'intellectuel, dont les écrivains, de Voltaire à Sartre en passant par Zola, se sont voulus l'incarnation suprême⁶⁵².

Si « l'authenticité » chez Leiris s'applique précisément à la littérature de confession à laquelle il souscrit dans *L'Âge d'homme* — sans la crainte qu'elle n'entraîne le ridicule, le dégoût ou le mépris —, le souci de « vérité » pour Beauvoir ouvre sur une universalité, plus exactement sur une « morale existentialiste ». Tout l'effort de l'écrivaine portera précisément sur les moyens à utiliser pour parvenir à cet idéal éthique.

Mais avant de parvenir à ce degré d'« authenticité », Beauvoir est passée par une phase de transition, de « degré zéro » de la conscience responsable, une *déroute* totale du sujet qui lui était nécessaire avant sa « mue », et où s'enracine une conversion morale essentielle. Il lui a fallu traverser une forme de désert affectif et moral provoqué par l'expérience de la Seconde Guerre, si bien qu'on ne saurait parler d'un engagement chez Beauvoir en le dissociant de ce qui l'a menée vers cet acte.

⁶⁵⁰ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 48.

⁶⁵¹ Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 313.

⁶⁵² Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 9-10.

1.2.2. La « mue » de la guerre

« La guerre n'aura pas lieu » (JG, 18) : écrire ces mots, qui font discrètement écho à Giraudoux, apparaît, dans le contexte du *Journal de Guerre*, comme une forme d'exorcisme généralisé de la situation, du moins comme un maquillage volontaire de la réalité.

Les années trente sont celles de l'aveuglement au monde : « Dans toute l'Europe, le fascisme se fortifiait, la guerre mûrissait : je demeurais installée dans la paix éternelle » (FA, 181), écrit Beauvoir dans *La Force de l'âge*. Déjà, au moment de la grande crise de 1929 et de l'aggravation des conflits sociaux, Sartre et Beauvoir avaient choisi de demeurer dans une forme d'« apolitisme », qui excluait l'engagement politique — dans le sens d'une adhésion à un parti politique — et privilégiait l'initiative individuelle. Ni la montée foudroyante de Hitler au pouvoir en 1933, ni la menace de guerre, de plus en plus présente, n'avaient entamé la sérénité de la jeune femme. Était-ce le signe d'un manque de maturité et de lucidité politique ? Au moment de la guerre civile espagnole, Beauvoir, comme Sartre, éprouve de la sympathie pour les républicains espagnols, mais ne manifeste aucun acte proprement politique de soutien. Lorsque la défaite de la République se révèle inévitable, cette « inertie politique » que leur ami Fernando Gerassi leur reproche se traduit vite en remords et en mauvaise conscience⁶⁵³.

Cette attitude de dénégation, liée à un pacifisme politique étendu à la sphère subjective, Beauvoir ne cherche pas à en expliquer les raisons dans ses Mémoires ; elle relève simplement avec stupéfaction cette puissante volonté de s'aveugler devant l'imminence de la guerre. Sans doute est-elle trop préoccupée par ses aventures intérieures, par l'expérience du « trio », qui occupe une grande partie de *La Force de l'Âge*, par l'affaire « Louise Perron » — alias Renée Ballon — qui la met aux prises avec la folie d'autrui, et toutes les micro-histoires passionnelles qui gravitent autour du jeune couple Sartre-Beauvoir dans les années trente. Jean-Louis Jeannelle a bien évalué l'attitude de passivité dont témoignent Sartre et plus encore Beauvoir, face aux événements historiques : « Jusqu'à la guerre d'Espagne, qui les atteint plus que tout autre événement historique, Sartre et Beauvoir restent de simples observateurs, préoccupés avant tout par les rapports triangulaires qu'ils nouent avec Olga et qui symbolisent l'isolement de leur circuit relationnel⁶⁵⁴ ». Danièle Sallenave tente aussi d'expliquer cette soustraction individuelle à l'histoire collective par la force centripète qui meut leur monde affectif et sentimental :

Si graves soient-ils, les événements politiques et historiques ne font pas le poids, peut-être parce qu'il manque encore au Castor et à Sartre les instruments pour les penser dans leur singularité. Peut-être aussi parce qu'ils sont trop occupés par la construction de leur aventure et de leur monde individuels. Peut-être enfin parce que la Castor a trop à faire, en cette période, avec soi-même, ses contradictions, les dangers qui la menacent⁶⁵⁵.

⁶⁵³ « 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 » (FA, 406).

⁶⁵⁴ Jean-Louis Jeannelle, « Les Mémoires comme “institution de soi” », note 7, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁵⁵ Danièle Sallenave, *Castor de guerre*, *op. cit.*, p. 147.

Le monde autour d'eux n'apparaissait guère que comme une « toile de fond sur laquelle s'enlevaient [leurs] vies privées » (FA, 62).

Une autre explication s'esquisse, détachée de leur histoire privée et fortement ancrée dans une vision hégélienne de l'Histoire illusoirement optimiste, et largement partagée, selon Beauvoir, par les Français de l'époque — une lacune que Merleau-Ponty résume dans cette formule en juin 1945 : « Nous avons secrètement résolu d'ignorer la violence et le malheur comme éléments de l'histoire⁶⁵⁶ ». Ainsi, dans le récit d'expiation qu'elle entreprend avec *La Force de l'âge*, Beauvoir entend-elle « faire de son propre couple le symbole de l'inconscience dont toute une génération se serait rendue coupable. [...] [L]a mémorialiste invite ses contemporains à exorciser une culpabilité collective ». Tendue vers l'annonce de l'engagement de l'écrivaine, ce « quasi-récit d'apprentissage⁶⁵⁷ » fait ainsi coïncider ce tournant idéologique capital avec les débuts de la carrière d'écrivain, conjonction heureuse qui ouvre la seconde partie de *La Force de l'âge* et qui fait figure de véritable « conversion » de la femme et de l'apprentie-écrivaine au contact de l'Histoire — une conversion en réalité figée dans un espoir déçu : « [...] rien de tel ne se produit, écrit Jean-Louis Jeannelle, tant les effets de la révélation annoncée se font attendre. La compagne de Sartre ne parvient jamais à s'égaliser aux événements, dont elle se protège, notamment après la défaite française [...] »⁶⁵⁸. Avec le point de vue panoramique qui est le nôtre, *La Force de l'âge* apparaît bien alors comme un trompe-l'œil : si l'Histoire « fondit » 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.

C'est cette structure inverse de celle impliquée par le « chemin de Damas » visant à un agrandissement épique de l'individu dans le projet de *La Force de l'âge*, que le *Journal de Guerre*, ce journal de la déclaration et du début de la guerre, illustre de manière significative. En confrontant les deux récits, on distingue plus nettement le malaise individuel que connut Beauvoir⁶⁵⁹. Juste avant l'entrée en guerre, Beauvoir écrit dans son récit mémoriel :

Le drame espagnol nous navrait ; les événements d'Allemagne nous effrayaient. [...] Sartre ne s'abusait plus : les chances de la paix devenaient de plus en plus minces. Bost était tout à fait certain qu'il allait bientôt partir pour la guerre, et il lui paraissait vraisemblable d'y laisser sa peau. (FA, 366)

Les pages qui précèdent l'entrée en guerre sont marquées par un aveuglement qui tend à se transformer en « horreur » quand la guerre devient inévitable : « Moi j'essayais encore de me

⁶⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, « La guerre a eu lieu », *Les Temps modernes*, n°1, octobre 1945 ; repris dans *Sens et non-sens*, op. cit., p. 169.

⁶⁵⁷ J.-L. Jeannelle, « Les Mémoires comme "institution de soi" », op. cit., p. 76.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ Beauvoir reprend la forme du journal dans *La Force de l'âge* (chapitre VI) à partir du 1^{er} septembre 1939, jusqu'au 14 juillet 1940. Elle écrit : « Il me semble plus vivant, plus exact que le récit que j'en pourrais tirer. Le voici donc. Je me borne à en élaguer des détails oiseux, des considérations trop intimes, des rabâchages » (FA, 433). Le travail de réécriture montre que le texte des Mémoires est écrit avec plus de distance que le texte du *Journal*.

leurrer, je ne regardais pas la situation en face. Mais l'avenir se déroba sous mes pieds ; j'en éprouvais un malaise qui touchait à l'angoisse » (FA, 366). C'est qu'au début de l'été 1939, Beauvoir, malgré les mises en garde de Sartre, n'avait pas encore renoncé à espérer la paix, sans doute victime d'un syndrome partagé aussi par son entourage : un « pacifisme de dépression vitale », selon la formule très juste de Merleau-Ponty⁶⁶⁰. La perspective d'une guerre est une idée qu'elle repousse de toutes ses forces, à tel point qu'elle avoue, dans ses mémoires, « bloquer » délibérément son imagination (FA, 425). Pourtant, les événements rendaient toujours moins probable le maintien de la paix. Une question reviendra, après la guerre, dans l'entourage de Beauvoir. « Comment avons-nous pu attendre si longtemps pour nous résoudre à la guerre ? ». Merleau-Ponty, par cette formule, dénoncera la « philosophie optimiste⁶⁶¹ » d'avant-guerre.

Beauvoir ne conserve qu'un « souvenir brumeux » de cette période. En lisant les pages du *Journal*, qui mêle intimité et extériorité⁶⁶², on peine à distinguer la fiction de la réalité, tant les événements surviennent avec une intensité et une violence qui débordent le cadre de la vie réelle. Le 1^{er} septembre 1939, Beauvoir dit éprouver une « impression trouble » lorsqu'elle découvre « les revendications d'Hitler » dans la presse. Quand la mobilisation est décrétée, un nouveau degré d'irréalité est franchi dans la nuit du 1^{er} au 2 septembre, juste avant le départ de Sartre pour Nancy :

Je ne pense toujours rien mais j'ai mal à la tête. Nous remontons la rue de Rennes. Un beau clair de lune ; le clocher de Saint Germain-des-Prés, on dirait une église de campagne. Et au fond de tout, et devant soi, une horreur insaisissable ; on ne peut rien prévoir, rien imaginer, rien toucher. D'ailleurs mieux vaut ne pas essayer. On est tout barré et tendu au-dedans, tendu pour maintenir le vide — et une impression de fragilité : il suffirait d'un faux mouvement pour que soudain ce soit une souffrance intolérable. Dans la rue de Rennes, pendant un moment, je me sens fondre en petits morceaux.

La nuit — J'ai peur de la nuit bien que je sois si fatiguée ; je ne dors pas tout de suite ; mais je ne pense rien, une espèce d'horreur fixe [...]. Soudain un grand cri — je vais à la fenêtre, une femme a crié ; rassemblement, des pas de course, une lampe électrique dans la nuit. Je m'endors⁶⁶³. (JG, 15)

⁶⁶⁰ Voir Maurice Merleau-Ponty, dans « Christianisme et ressentiment », compte rendu de la traduction française de *L'Homme du ressentiment* de Max Scheler (10 juin 1935). Cité dans Emmanuel de Saint-Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, Histoire de la Philosophie, 2004, p. 36.

⁶⁶¹ M. Merleau-Ponty, « La guerre a eu lieu », *Les Temps Modernes*, n°1, octobre 1945, p. 48-66 ; repris dans *Sens et non-sens*, op. cit., p. 169.

⁶⁶² Le *Journal de guerre* s'apparente, selon la terminologie utilisée par Françoise Simonet-Tenant, au « journal personnel », forme intermédiaire entre le journal « intime », centré sur l'intimité quotidienne de l'auteur, et le journal « externe » qui se consacre exclusivement à la description d'individus, de choses lues ou vues et d'événements historiques. C'est justement cette propension à entrecroiser les deux sphères de l'intime et de l'événement qui crée cette atmosphère d'irréalité au début du journal.

⁶⁶³ Le texte de la *Force de l'âge* supprime volontairement une partie des notations subjectives du *Journal* : « J'ai peur de la nuit bien que je sois si fatiguée. Je ne dors pas, il y a du clair de lune plein la chambre. Soudain un grand cri ; je vais à la fenêtre : une femme a crié ; rassemblement des pas sur le trottoir, une lampe électrique. Je m'endors » (FA, 434).

Beauvoir relève le décalage entre l'individualité libre et l'appartenance à une solidarité de destin que scelle l'appel collectif de la mobilisation. Le départ du « petit homme à musettes » paraît peu crédible tant est immense la distance qui sépare Sartre de l'être-en-guerre, engagé dans une situation qui le dépasse :

On dirait un roman de Kafka ; on a l'impression d'une démarche absolument individuelle de Sartre, une démarche libre et gratuite, avec pourtant une profonde fatalité qui vient du dedans, par-delà les hommes — en effet les gendarmes accueillent d'un air amical et indifférent ce petit homme à musettes qui demande à partir. (*JG*, 15-16)

La diariste souligne la dimension absurde de l'événement avec une fluidité qui se rapproche du style « romanesque ». On est loin, ici, du style elliptique, fragmenté et télégraphique qui mettrait l'événement extérieur au premier plan devant l'intime, et qui semble prévaloir, de manière générale, dans la réécriture du *Journal* dans les *Mémoires*⁶⁶⁴. La scène d'adieux entre Françoise et Pierre dans *L'Invitée* ranimera l'expression angoissante de cette inscription de l'individu dans un devenir collectif et historique qui le transcende.

Devant ce vaste dérèglement collectif, Beauvoir se rassure comme elle peut : elle se fixe des horaires précis dans la journée, un emploi du temps programmé lui permettant d'échapper à l'intime : « Je mange, je vais au “Dôme” et j'écris des lettres — puis je prends un métro et je vais au cinéma bd Rochechouart voir *Trafic d'armes* [...]. Besoin de garder des directions dans l'espace, des bornes dans le temps » (*JG*, 16). Les conversations avec ses amis, parmi eux Gérassi⁶⁶⁵, Louise Védrine, Gégé⁶⁶⁶ et « Kos.⁶⁶⁷ », la sauvent de la menace du vide et du néant : « [...] qui on voit, ça ne fait rien, écrit-elle, ce qui compte c'est l'impression d'une société organisée autour de soi avec des rendez-vous et l'usage de la parole et des soucis communicables » (*JG*, 19). Ce qui est vécu sur le mode de l'habitude et de l'indifférence est, en situation de guerre, soudain redécouvert, dévoilé. Le « *trop familier*⁶⁶⁸ » apparaît bien comme l'un des garants d'une certaine intégrité constitutive du sujet. En effet, l'intersubjectivité, la recherche obstinée, parfois forcée, de la familiarité avec des proches ou des inconnus rencontrés au « Dôme » — garantie, pour Beauvoir, d'une certaine « stabilité humaine » —, cette propension à se disperser dans des activités qui forcent le sujet à *agir* plutôt qu'à *penser*, empêchent ce qu'elle nomme le « dévoilement angoissé » (*JG*, 30), c'est-à-dire la retombée nauséuse dans la profondeur de l'intimité ou « l'intime de profondeur ».

Dès le 3 septembre, alors que la France déclare la guerre à l'Allemagne, Beauvoir fait l'expérience d'une conscience impersonnelle ; elle se sent solidaire de la « foule » du « Flore » dans laquelle elle souhaite pour la première fois se fondre : « [...] impression d'être liée à tous ; ça bouge, ça grouille, on ne sent aucune vie personnelle, mais la communauté vit

⁶⁶⁴ Pour ce passage du journal, Beauvoir ne procède qu'à quelques changements, notamment du point de vue : « on a l'impression d'une démarche absolument libre » est remplacé par « la démarche de Sartre semble absolument libre » (*FA*, 435).

⁶⁶⁵ Peintre et ami de son ami Stépha, surnommé « le Boubou ».

⁶⁶⁶ Amie de la sœur de Beauvoir, devenue aussi la sienne et celle de Sartre.

⁶⁶⁷ Il s'agit d'Olga Kosakievicz.

⁶⁶⁸ Éric Marty, *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 158. Le critique fait la différence entre l'Intime de surface et l'Intime de profondeur.

en soi comme chez les primitifs » (JG, 20). La disparition du « Je », son arrachement aux ancrages empiriques et sa fusion en un « nous » qui renvoie à la condition humaine constituent un premier moment de la mutation du monde à laquelle participe Beauvoir. Elle raconte pour la première fois son expérience comme si elle faisait partie d'une collectivité ; mais ce n'est qu'une impression. L'agitation et la mêlée restent l'unique moyen de continuer à vivre — « on ne *peut* pas rester une minute sans rien faire » (JG, 18) — comme si tout valait mieux que l'ennui ou l'immobilisme : « Le soir, c'est la fièvre, la décomposition, on pense à se saouler, à sangloter, à faire n'importe quoi et on se perd dans la foule » (JG, 21). À bout de nerfs, la diariste note avec désespoir le 5 septembre : « j'accroche comme une noyée » (JG, 28), prête à tout pour éviter que sa pensée n'affleure et la fasse sombrer à nouveau.

Derrière les manifestations plus ou moins extrêmes d'un malaise collectif tangible et les débordements individuels symptomatiques de cette situation d'attente et d'angoisse face à l'imminence de la guerre, tout se passe pourtant comme si, une fois déclarée, celle-ci avait *disparu*, comme si l'événement lui-même avait perdu toute réalité, toute existence attestable. Le 4 septembre apparaît dans le journal cette formule terrifiante et significative de la conscience désengagée et comme anesthésiée de Beauvoir : « [l]a guerre n'est nulle part » (JG, 21). Une dichotomie s'effectue entre le discours intime et la parole du Monde : « Je pense que je ne suis pas exactement triste ou malheureuse, je n'ai pas l'impression d'un chagrin *en*⁶⁶⁹ moi ; c'est le monde dehors qui est horrible ». Relayé par la radio, le discours collectif — celui du « On » généralisé — est scandé par des phrases qui ne semblent pas *porter jusqu'à* la conscience intime du sujet et qui, pourtant, s'affichent par leur puissance d'affirmation :

On met la radio. Ils n'ont pas répondu aux dernières notes de la France et de l'Angleterre, on se bat toujours en Pologne, il n'y a plus d'espoir. [...] 11h. : ultime démarche à Berlin, on saura aujourd'hui la réponse. Pas d'espoir — impossible de réaliser concrètement aucun espoir, je n' imagine même pas une joie si on me disait « la guerre n'aura pas lieu » et peut-être je n'en aurais pas. (JG, 18)

Par un curieux effet d'écho intertextuel entre deux journaux écrits à des époques différentes — et pourtant similaires par la situation de guerre qui est la leur —, Beauvoir note à plusieurs reprises sa lecture du *Journal* de Gide⁶⁷⁰. Lancé dans la lecture de journaux intimes et de carnets de guerre, Sartre regarde lui aussi son existence au front à la lumière du texte gidien que Beauvoir a pris soin de lui envoyer⁶⁷¹. On sait que le rapport de Gide à

⁶⁶⁹ Souligné par Beauvoir.

⁶⁷⁰ Par exemple, page 18 : « Je lis le *Journal* de Gide — le temps passe lentement » (JG, 18) ; page 22 : « Je lis un peu le *Journal* de Gide, avec intérêt [...] » (JG, 22) ; ou encore, ce commentaire un peu plus long et critique de la manière de Gide : « Gide devient nettement gâteux sur la fin, il est court, il ratiocine, et sur la politique et l'économie il est emmerdant comme tout — et quelle vie de politesse » (JG, 31).

⁶⁷¹ Le *Journal* de Gide sert à la fois de modèle et de repoussoir des *Carnets de la drôle de guerre*. Comme le note Juliette Simont, « [r]éfléchissant sur le statut de ses carnets, Sartre note qu'il se sent fort loin des exercices spirituels et de l'introspection anhistorique qui caractérisent le *Journal* de Gide [...]. Ses propres carnets, quant à eux, ne valent que d'être traversés par l'Histoire [...] » (Juliette Simont, Notice des *Carnets de la drôle de guerre*, dans *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, op. cit., p. 1368).

l'Histoire fut aussi ambigu et aussi problématique que pour Beauvoir et Sartre. Les trois auteurs partagent ce sentiment de « peu de réalité⁶⁷² » dans les premiers mois de la guerre et cette propension au doute qui mènent à une prise de distance vis-à-vis de la réalité historique. La tenue même d'un « journal de guerre » n'est-elle pas déjà la preuve d'un certain retrait par rapport au monde qui traduirait une désolidarisation à l'égard d'autrui, et *in fine*, une forme de désengagement vis-à-vis de la guerre, et plus globalement de l'Histoire ?

Dans un article récent, Noémie Mayer a mis en lumière un des paradoxes des *Carnets de la drôle de guerre* « qui font la promotion de l'engagement tout en affichant [...] des marques de désengagement, déjà visibles à travers le stoïcisme passif du début de la mobilisation et une certaine désinvolture pour cette guerre fantôme⁶⁷³ ». Un même paradoxe anime la plume gidienne. À mesure que la guerre de 1914-1918 se développe, Gide se désengage et s'absente du discours ambiant. Éric Marty relève cette contradiction apparente d'une écriture à la fois *dans* et *en dehors* de l'Histoire :

[...] au-delà du calendrier commun, de la présence événementielle de l'Histoire, du travail informatif des journaux, le *Journal* manifeste une résistance obstinée à l'Histoire, on pourrait même écrire : la refuse, la rejette, la nie parfois, bien qu'en en restant imprégné [...]. Tel est donc le paradoxe : le *Journal* possède une proximité substantielle au temps historique, du fait même de sa datation, et c'est précisément à partir d'une telle proximité qu'un détachement à l'égard de l'Histoire s'opère et s'affiche⁶⁷⁴.

On notera le phénomène d'entrecroisement de deux temporalités distinctes, de deux Histoires, de deux guerres, le *Journal* de Gide paraissant contaminer le *Journal* de Beauvoir : « Je lis le *Journal* de Gide — beaucoup de choses pareilles à maintenant », note-t-elle. L'inauthenticité de la situation de guerre apparaît alors, au détour d'une phrase, révélant la chute des événements dans le semblant et la facticité :

Indifférence à tout — je ne suis toujours pas malheureuse. On ne sent pas encore que c'est vraiment la guerre ; on attend. Quoi ? que ça finisse, que Bost soit blessé, ou l'horreur de la première grande attaque — *mais en ce moment ça fait presque une farce, les gens avec leurs masques, ces airs « sérieux », leur importance en parlant de la nuit d'alerte, les cafés fermés ; ce n'est qu'un envers et la première fièvre tombée tout est dépouillé, nu et ennuyeux.* (JG, 27 ; je souligne)

Tout fait signe vers l'inauthentique et la comédie comme si la guerre était, comme pour Gide, « remplacée par une pseudo-guerre faite de purs mirages et de semblant⁶⁷⁵ ». La guerre lui fait effet, comme pour le « Boubou⁶⁷⁶ », d'une guerre en trompe-l'œil, d'une « guerre-

⁶⁷² Expression gidienne.

⁶⁷³ Noémie Mayer, « Le désengagement du *Journal* de Gide et des *Carnets de la drôle de guerre* », *Études sartriennes*, n°14, 2010, p. 129.

⁶⁷⁴ Éric Marty, *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, op. cit., p. 26.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷⁶ Surnom de Gérassi.

attrape, comme dans les boutiques de farces-attrapes » (JG, 30)⁶⁷⁷. Est-ce parce que la guerre n'a pas *vraiment* pour eux commencé ? « On ne peut pas encore croire que ça arrivera, note Beauvoir le 14 septembre, d'où le drôle d'état neutre de ces jours-ci » (JG, 41). Même le langage ne semble plus recouvrir aucune réalité : les communiqués, pris dans une généralité grossière et une indifférenciation totale par rapport aux conséquences possibles — Beauvoir cite avec neutralité : « Les opérations militaires se déroulent normalement » —, « ne disent rien » (JG, 27) : ils n'évoquent pas les morts au combat, encore moins cette mort qui hante Beauvoir depuis le début de la mobilisation, celle du « petit Bost », terrible et impossible même à *penser* : « Il faut penser à Bost comme à un mort — mon Dieu ! [...]. Ça déconcerte la pensée, il n'y a rien qu'on puisse réaliser même si on a bien décidé de se gorger de tristesse » (JG, 40).

La situation de Sartre, à la lecture des *Carnets*, paraît plus confortable. Ce « témoignage d'un bourgeois de 1939 mobilisé, sur la guerre qu'on lui fait faire⁶⁷⁸ » est aussi loin du grand chaos du monde que l'est Beauvoir à l'arrière. La drôle de guerre se réduit à un « rien », à une existence « médiocre », un quotidien rythmé par des habitudes, des routines, de menus soucis et un compagnonnage forcé avec de « petits et moyens bourgeois ». Dans une lettre du 13 mai 1940, il écrit :

À présent, c'est une basse continue et ça fait objet, je veux dire que ça se dresse au bout du paysage comme une ligne faite d'objets individuels mais fondus qui barreraient l'horizon [...] Le reste du temps on vit comme si de rien n'était [...] Vous ne sauriez croire comme ça fait naturel, au sens décevant de « curiosité naturelle »⁶⁷⁹.

Sartre ne subit pas, comme Beauvoir, cette « fuite poussée à la panique » (JG, 33) devant les choses et devant soi.

Gérassi tente bien de rassurer son amie — « Sartre ne serait pas bien en danger » (JG, 40) — mais la peur et l'incertitude restent intolérables. Le repli dans une sorte d'indifférence est la seule manière pour Beauvoir de se soustraire aux événements, comme si sa conscience assistait au monde tout en se retirant du monde. Ce phénomène ressemble fort à une *époque* forcée dont la phénoménologie sartrienne a fait l'un de ses moments philosophiques privilégiés. Sartre écrit dans son *Carnet I* que la guerre « permet de vivre existentiel », elle est « [l]ibération de la conscience transcendantale, rupture avec la "vie", présence de la mort, anonymité de l'individu et du lieu⁶⁸⁰ ». Beauvoir fait l'expérience de cette chute dans

⁶⁷⁷ Dans *La Force de l'âge*, Beauvoir a repris ce passage du *Journal*. Elle évoque sa lecture de Gide et, quelques lignes plus loin, le caractère farcesque de la situation : « Je m'assieds à la terrasse des Deux Magots et je lis le *Journal* de Gide de 1914 ; beaucoup d'analogie avec le moment présent. [...] On ne sent pas encore que c'est vraiment la guerre ; on attend : quoi ? L'horreur de la première bataille ? Pour l'instant, on dirait une farce, les gens avec leurs masques, leurs airs importants, les cafés calfeutrés. Les communiqués ne disent rien : "Les opérations se déroulent normalement." Y a-t-il déjà des morts ? [...] Fernand dit que cette guerre lui fait l'effet d'une guerre-attrape, une guerre en trompe-l'œil, toute pareille à une vraie, mais sans rien dedans. Est-ce que ça durera ? » (FA, 440-441)

⁶⁷⁸ Citation de Sartre, *Carnets III, Carnets de la drôle de guerre*, op. cit., p. 350.

⁶⁷⁹ Cité par Danièle Sallenave, op. cit., p. 227.

⁶⁸⁰ J.-P. Sartre, *Carnet I, Carnets de la drôle de guerre*, op. cit., p. 232.

l'anonymat lorsqu'elle raconte son voyage en train pour rejoindre son ami Charles Dullin à Férrolles le 16 septembre :

C'est ça qui est le vrai : être sans maison, sans ami, sans but, sans alentour [...]. À présent, le vrai ce sont ces moments hors ma vie où je ne suis plus exactement personne, mais une souffrance toute prête, au matin d'une nuit tragique⁶⁸¹. (JG, 45)

Le 18 mai 1940, le ton change dans la correspondance sartrienne, amorçant un changement dans l'appréhension individuelle de la guerre :

Mon petit je sens comme vous la tentation de perdre mon destin dans un immense destin collectif et de l'y diluer mais je crois que c'est une situation qu'il faut repousser. Ce qu'on sent formidablement et qu'il est précieux de sentir c'est combien la destinée d'un pays est quelque chose d'individuel et d'unique — comme pour une personne — et de borné par la mort — comme pour les personnes [...] — et combien nos destinées à nous sont *en situation* dans cette destinée périssable du pays. Mais ça ne fait rien, le pays est une situation et puis il y a des millions d'êtres libres et pour chacun la victoire et la défaite sera une histoire individuelle, la mort du pays en serait une comme aussi bien un retour à une paix en sécurité. (LAC II, 234-235)⁶⁸²

Sartre ne pose pas encore les fondements d'une médiation entre destin individuel et destin collectif ; il n'en pressent pas moins la nécessité de penser l'un et l'autre au sein d'une même expérience, de penser son « étroit destin individuel » *en rapport avec* le « grand épouvantail collectif⁶⁸³ ». Avec le temps de « l'incroyable défaite », de ce que l'historien Marc Bloch appelle aussi « le plus atroce effondrement de notre histoire⁶⁸⁴ », Beauvoir découvre la dimension collective de son existence en posant une notion nouvelle, celle de responsabilité.

1.2.3. Une autre image de l'intellectuelle

Une conversation avec Charles Dullin en septembre 1939 avait en partie apaisé les angoisses de Beauvoir : il lui avait décrit avec précision la vie de tranchées où il était resté

⁶⁸¹ Beauvoir fait une halte à Esbly, comme elle le raconte dans *La Force de l'âge*, reprenant presque mot pour mot le texte du *Journal* : « J'aime cette halte, et cette nuit, dans le bruit des trains. Ce n'est pas une halte ; c'est ça qui est le vrai : être sans maison, sans ami, sans but, sans horizon, une toute petite souffrance au milieu d'une nuit tragique » (FA, 448).

⁶⁸² Malheureusement, nous ne disposons pas de la réponse de Beauvoir à cette lettre, qui se clôt sur un témoignage émouvant de l'indestructibilité de leurs liens, plus forts que jamais : « Je ne suis absolument pas séparé de vous, au contraire, je n'ai jamais été si uni à vous [...]. À demain, mon doux petit, ma petite fleur, je voudrais que vous sentiez combien je vous aime et avec quelle force je tiens à vous de tout mon être. Nous sommes *inséparables*. » La correspondance beauvoirienne est en effet interrompue pendant trois mois à partir du 23 mars 1940. Sans doute peut-on invoquer plusieurs raisons à cette interruption : la disparition de certaines lettres, la permission de Sartre vers la mi-avril et en mai 1940, ou encore la difficulté d'écrire en raison des événements. (Voir le commentaire de Sylvie Le Bon de Beauvoir, *LAS II*, p. 151).

⁶⁸³ Selon les propres termes de Sartre, dans une lettre datée du 27 mai 1940.

⁶⁸⁴ Cf. Marc Bloch, *L'Étrange défaite : témoignage écrit en 1940*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1990, p. 29.

trois ans sans aucune blessure⁶⁸⁵. « Il semble qu'à travers l'horreur et la peur, note Beauvoir dans son *Journal*, il restait dans cette vie quelque chose d'humain, une possibilité de liberté et de morale » (JG, 48). C'est bien là une des questions fondamentales que pose la situation de guerre à Beauvoir : comment concilier la guerre et l'humanisme.

Dans cette mise entre parenthèses de soi et du monde, telle que Beauvoir la vécut pendant l'Occupation, quelques faits saillants ressortent de son histoire privée. Son passage à Férolles, par exemple, lui procure des joies simples, comme le plaisir de contempler le paysage et la lumière si particulière qui filtre à travers les fenêtres de la maison :

C'est un moment très fort et je me rappelle ce que Sartre m'avait dit à Avignon, qui est si vrai, qu'on peut vivre avec une grande douceur un présent tout entouré de menaces ; je n'oublie rien de la guerre, de la séparation, de la mort, l'avenir est barré, et pourtant rien ne peut effacer la tendresse et la lumière de ce paysage ; comme si on était envahi par un sens qui se suffit à soi-même, qui n'entre dans aucune histoire, arraché à sa propre histoire, totalement désintéressé soudain. (FA, 451)

Beauvoir, comme le note Betty Halpern-Guedj, découvre « [u]n monde où l'ombre ne réussit jamais tout à fait à cacher la lumière, où l'on ne bascule pas du bonheur incandescent à l'horreur du néant, mais où l'on connaît simplement la tristesse — ce sentiment mêlé — et aussi cette possibilité inouïe donnée aux hommes d'être heureux, de trouver ou plutôt de donner un sens à la vie, au bonheur, à la beauté du monde alors que ce dernier est embrasé⁶⁸⁶ ». L'avenir étant « barré », le temps s'est rétréci à la seule dimension du présent : « [l']enracinement dans l'instant devient pour elle le seul moyen de transcender le temps et soi-même [...] »⁶⁸⁷. Chaque sortie, chaque rencontre, est une « joie », mais une « joie sans avenir » (FA, 452). Les choses, hors du Monde, s'offrent à soi dans un présent absolu.

C'est aussi une période de découverte féconde pour Beauvoir, comme cette lecture d'un auteur contemporain :

C'est à ce moment [...], que nous lûmes *L'Espoir* de Malraux, avec une passion qui débordait de loin la littérature. Comme dans ses autres romans, ses héros manquaient de chair, mais c'était sans grande importance car les événements comptaient beaucoup plus que les personnages, et Malraux les racontait très bien. Il nous était proche, par sa prédiction pour l'Apocalypse, par la façon dont il ressentait la contradiction entre l'enthousiasme et la discipline. Il abordait des thèmes neufs en littérature : les relations de la morale individualiste et de la pratique politique ; la possibilité de maintenir au sein de la guerre même des valeurs humanistes [...]. Nous nous intéressions à leurs conflits, sans pressentir à quel point ils paraîtraient, d'ici peu de temps, périmés, la guerre totale devant radicalement abolir toutes les relations interhumaines, dont Malraux se préoccupait, et auxquelles nous attachions nous aussi tant de prix. (FA, 367-368)

⁶⁸⁵ Dans *La Force de l'âge*, elle évoque cet épisode : « Dullin reparle de l'autre guerre ; il s'était engagé, il a passé trois ans dans les tranchées, sans une blessure ; il insiste surtout sur la souffrance physique, sur le froid » (FA, 450).

⁶⁸⁶ Betty Halpern-Guedj, *Le Temps et le transcendant dans l'œuvre de Simone de Beauvoir*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 80.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 82.

Quelques pages plus loin, elle écrit : « En 1939, mon existence a basculé d'une manière [...] radicale : l'Histoire m'a saisie pour ne plus me lâcher ; d'autre part, je m'engageai à fond et à jamais dans la littérature » (FA, 409). Beauvoir fait donc son apparition dans le champ littéraire avec la revendication de cet « engagement », issu du choc des événements de 1939-1940 ; elle rejette alors l'anti-humanisme d'avant-guerre qu'elle avait partagée avec Sartre.

Margaret A. Simons s'est penchée sur cette transformation radicale, à partir de l'expérience de juin 1940, qu'elle dissocie en deux temps :

Beauvoir décrit aussi son expérience de réfugiée fuyant l'avance de l'armée allemande en juin 1940 — une expérience tellement bouleversante qu'elle se sent comme un « insecte écrasé ». Cette expérience déclenche une transformation philosophique : Beauvoir abandonne son individualisme pour l'universalisme optimiste d'Hegel. « L'Histoire m'a envahie » écrit-elle dans *La Force de l'âge*. [...] Comme le note Susan Rubin Suleiman (1992), le *Journal de guerre* marque un tournant philosophique en janvier 1941, quand elle jette les bases principales d'une nouvelle philosophie sociale. Elle rejette le concept hégélien d'Histoire universelle et réclame son individualisme⁶⁸⁸.

Beauvoir délaisse Hegel, qui l'avait un temps rassuré, pour Kierkegaard. Le 9 janvier 1941, elle écrit dans son *Journal* :

Je suis loin du point de vue hégélien qui en août m'était si secourable. J'ai repris conscience de mon individualité et de l'être métaphysique opposé à cet infini historique où Hegel dilue toute chose avec optimisme. Angoisse. J'ai enfin réalisé ce dont j'avais l'an dernier une espèce de nostalgie : la solitude, aussi complète que devant la mort. (JG, 361)

Pourtant, elle n'abandonne pas complètement une idée de Hegel qui « [l]'a si fort frappée : l'exigence de la *reconnaissance*⁶⁸⁹ des consciences les unes par les autres » (JG, 361), qui « peut servir de base à une vue sociale du monde ». Elle fait appel également à Heidegger et d'abord à l'« idée existentielle que la réalité humaine n'est rien d'autre que ce qu'elle *se fait* être, ce vers quoi elle se transcende ». Après avoir défini l'homme comme transcendance, la transformation philosophique adopte l'humanisme de Heidegger lié à l'espèce humaine : « Et d'après cette autre idée de Heidegger que moi et l'espèce humaine c'est une même chose, c'est vraiment *moi* qui suis en jeu », ou encore : « Se faire fourmi parmi des fourmis, ou conscience libre devant des consciences ». Un pas est franchi : « Solidarité *métaphysique* qui m'est une découverte neuve, pour moi qui était solipsiste » (JG, 362). Le moment philosophique de *L'Invitée* est bien révolu. Beauvoir souhaite faire reposer son prochain roman — *Le Sang des autres* — sur « la *situation individuelle*, sa signification morale et son rapport avec le social » (JG, 363). Elle entre alors dans ce qu'elle appelle la « période morale » de sa vie littéraire et qui durera quelques années⁶⁹⁰. Une période de questionnements

⁶⁸⁸ Margaret A. Simons, « Du solipsisme à la solidarité : la philosophie de guerre de Beauvoir », (Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir, op. cit., p. 216.

⁶⁸⁹ C'est Beauvoir qui souligne. Dans toutes les citations suivantes du *Journal de Guerre*, l'italique est de Beauvoir.

⁶⁹⁰ « À partir de 1939, tout changea ; le monde devint un chaos [...]. Aussi entrai-je dans ce que je pourrais appeler la "période morale" de ma vie littéraire qui se prolongea pendant quelques années » (FA, 626).

incessants : « Je ne prenais plus ma spontanéité pour règle ; je fus donc amenée à m'interroger sur mes principes et mes buts ; et, après quelques hésitations, j'allai jusqu'à composer un essai sur la question [*Pyrrhus et Cinéas*, écrit en 1943] » (FA, 625).

« La guerre a eu lieu » : ce titre d'un texte rédigé par Merleau-Ponty, qui paraîtra dans la première livraison des *Temps modernes* en octobre 1945, dénonce le manque de lucidité politique dont les intellectuels proches de Beauvoir ont pu témoigner pendant le conflit. Les résonances pascaliennes affleurent, comme au début de *Pour une morale de l'ambiguïté*, essai publié en 1947 et marqué par ce constat alarmant d'une humanité déchue. Beauvoir y décrit ce paradoxe d'une humanité à la fois grande et petite, maître de la bombe atomique et victime de cette dernière : « [À] aucune époque peut-être ils n'ont manifesté avec plus d'éclat leur grandeur, à aucune époque cette grandeur n'a été si atrocement bafouée » (PMA, 12). Pour Beauvoir comme pour de nombreux écrivains de l'après-guerre, il fallait donc redonner à l'homme un visage en *engageant* la littérature.

1.3. Valeurs de l'engagement

On aurait tort de scinder la pensée de Beauvoir en deux moments successifs, comme si l'éveil de sa conscience endormie n'était le résultat que de déterminations historiques. La conception beauvoirienne de l'écrivain après la guerre, loin d'être une production *ex nihilo*, s'enracine dans ses années de jeunesse. Dès 1926, dans l'écriture de ses *Cahiers*, Beauvoir fait certaines découvertes intellectuelles et morales qui influenceront durablement sa vision de l'écrivain : « [L]orsqu'on écrit, il ne faut pas chercher à être compris tout de suite » (CJ, 86), écrit-elle. Consciente de la force de résonance de l'œuvre littéraire, de son inscription dans une historicité et de sa capacité pragmatique à atteindre son lectorat dans un horizon de compréhension indéfinissable à l'avance, la jeune Beauvoir interrogeait déjà le sens et la *valeur* d'une œuvre. Par valeur, il faut entendre à la fois l'évaluation esthétique de l'œuvre et sa dimension éthique, puisque celle-ci se charge d'un certain type de savoir que nous pourrions qualifier de « savoir-vivre », ou de « mieux vivre » véhiculé par l'entremise de la fiction. Ses romans élaborent une vérité, un savoir, une lucidité reconquise, qui n'est donc pas extra-textuelle, réductible à une proposition abstraite, comme séparée du monde, du texte et de celle qui l'énonce, mais qui est partie prenante de l'élaboration du sens dans le texte littéraire et inséparable de l'*éthos* de l'écrivain : il s'agit de donner une image fiable, authentique de soi, afin d'inspirer confiance au lecteur, une « posture éthique » de l'écrivain qui apparaît très tôt dans la pensée beauvoirienne. Cette dimension se découvre dans « le refus radical [...] d'exprimer quoi que ce soit qui n'ait pas été intimement éprouvé » de manière identique par l'écrivain et le « Sujet qu'il demeure »⁶⁹¹.

⁶⁹¹ Expressions de Michel Jarrety tirées de son Avant-propos à *La Morale dans l'écriture*. Camus, Char, Cioran, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1999, p. 9 et 6.

1.3.1. L'éthos de l'écrivain

Ce souci éthique n'est pas spécifique à Beauvoir. Michel Jarrety l'a bien souligné : on retrouve, chez certains écrivains soucieux d'éthique — pensons, dans la lignée de Gide, à Camus, Genet, Bataille ou Cioran — une dramatisation du rapport au monde, qui repose sur « l'essentielle tension entre la plus sombre pensée du réel, et cependant l'acceptation de ce qu'il est⁶⁹² ». Cette dimension est présente aussi bien dans les essais que dans la fiction de Beauvoir. Celle-ci cherche à définir un *éthos* d'écrivain qui puisse répondre aux nécessités d'une littérature « engagée » et qui puisse, dans un même mouvement, rendre la littérature « habitable » par son lecteur. Un tel exercice critique est lui-même indissociable d'un mode de rapport qu'il faut établir à soi-même et aux autres. Dans ce sens, il faudrait entendre par *éthos*, à la manière de Michel Foucault, une attitude liée à ce qu'il appelle la « modernité », « un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche⁶⁹³ », définition proche de l'*éthos* philosophique des Grecs.

Paul Ricœur propose, lui, de « distinguer entre éthique et morale, de réserver le terme d'éthique pour tout le questionnement qui précède l'introduction de l'idée de loi morale et de désigner par morale tout ce qui, dans l'ordre du bien et du mal, se rapporte à des lois, des normes, des impératifs ». Il serait peut-être plus juste de parler alors d'« intention éthique » plutôt que d'éthique, « pour souligner le caractère de projet de l'éthique et le dynamisme qui sous-tend ce dernier⁶⁹⁴ ». Beauvoir eût consenti à une telle définition. Elle utilise le terme d'éthique par deux fois dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, et il n'est pas inutile de se reporter à ces deux passages qui dramatisent son rapport à la littérature. Pour elle, l'éthique n'est pas réductible à la loi morale ; elle oppose clairement les deux, comme elle oppose son père et sa mère, et fait de cette contradiction une des causes de son *éthos* d'intellectuelle :

Ma situation familiale rappelait celle de mon père : il s'était trouvé en porte-à-faux entre le scepticisme désinvolte de mon grand-père et le sérieux bourgeois de ma grand-mère. Dans mon cas aussi, *l'individualisme de papa et son éthique profane contrastaient avec la sévère morale traditionnaliste que m'enseignait ma mère*. Ce déséquilibre qui me vouait à la contestation explique en grande partie que je sois devenue une intellectuelle. (MJFR, 58-59 ; je souligne)

Cette position en porte-à-faux est incarnée entre, d'une part, la morale sérieuse de sa mère, relayée par l'inculcation scolaire et religieuse au Cours Desir, et, d'autre part, l'« éthique » paternelle, plus perméable au doute et associée au « scepticisme » du grand-père. L'éthique paternelle, dans ce discours, s'oppose au code de valeurs établies, à une certaine conception moralisante du monde et de l'homme. Lorsque le mot « éthique » apparaît pour la deuxième

⁶⁹² *Ibid.*, p. 9.

⁶⁹³ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 1984, p. 1387.

⁶⁹⁴ Paul Ricœur, « Éthique », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 1^{er} août 2013.

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ethique/>.

fois dans le texte, il s'inscrit volontairement contre ce que Beauvoir appelle, dès 1946, la « sagesse des nations⁶⁹⁵ » : « Refus des paroles creuses, des fausses morales et de leur confort : cette attitude négative, la littérature la présentait comme une éthique positive » (MJFR, 270). Beauvoir maintiendra cette distance à la morale normative toute sa vie. On retrouve souvent chez ses héroïnes le fond secret de cette morale qui lui fut inculquée, alors qu'elles affichent en apparence une complète libération de toutes les valeurs bourgeoises : c'est le cas d'Anne Dubreuilh, dans *Les Mandarins*, qui se jure de ne jamais quitter ses « gants de chevreau glacé », une image symbolique de l'austérité qui fait écho au destin tragique de Zaza, l'amie de jeunesse de Beauvoir, victime du « grand crime spiritualiste ». *Quand prime le spirituel* dénonçait déjà ce « spiritualisme » qui est moins une philosophie qu'une morale, une éducation oppressive doublée de conformisme social.

Si l'on reprend la distinction entre éthique et loi morale, on peut dire que la loi morale est extérieure au sujet, « au sens formel d'obligation requérant du sujet une obéissance motivée par le pur respect de la loi elle-même⁶⁹⁶ » ; l'éthique, au contraire, réintègre le sujet dans son processus. Beauvoir, en s'identifiant à ces écrivains « bourgeois », « mal à l'aise dans leur peau », tels Barrès, Gide, Valéry ou Claudel, qui exaltaient « l'inquiétude », a très vite fait de son « malaise » existentiel une révolte personnelle en intériorisant son non-conformisme :

Je ne mis pas moins d'empressement à embrasser l'immoralisme. Certes, je n'approuvais pas qu'on volât par intérêt ni qu'on s'ébattît dans un lit pour le plaisir ; mais s'ils étaient gratuits, désespérés, révoltés — et bien entendu imaginaires — j'encaissais sans broncher tous les vices, les viols et les assassinats. Faire le mal, c'était la manière la plus radicale de répudier toute complicité avec les gens de bien. (MJFR, 270)

Cette posture de principe, qui possède un caractère mystique en prenant la forme d'une profession de foi pour une jeune fille habituée au Bien, établit un lien entre éthique et subjectivité. Beauvoir n'obéit plus à une loi extérieure mais fait le choix individuel de « faire le mal ». Orienté vers l'action (« embrasser l'immoralisme »), l'engagement beauvoirien de l'adolescence prend la forme d'une revendication éthique.

1.3.2. L'enjeu existentiel dans la constitution d'une éthique

Pour comprendre cette revendication, en mesurer toute la portée, et apporter un nouvel éclairage sur les enjeux de l'engagement, il y a, semble-t-il, quelque pertinence à rapprocher la pensée de Beauvoir de celle d'un auteur contemporain, Paul Ricœur.

Les travaux de Ricœur témoignent du rôle crucial que joue la narration dans la constitution de soi : le récit est irremplaçable pour configurer l'expérience humaine, notamment l'expérience du temps. « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite,

⁶⁹⁵ Beauvoir publie le 1^{er} décembre 1945 dans *Les Temps modernes* un texte intitulé « L'existentialisme et la sagesse des Nations ». Elle prend la défense de l'existentialisme en tant que philosophie basée sur la liberté et la responsabilité et s'insurge contre les lieux communs, les proverbes, les clichés et les formules définitives véhiculées par la « sagesse des nations » qui renie la liberté de l'homme.

⁶⁹⁶ Paul Ricœur, « Éthique », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], op. cit.

muette⁶⁹⁷ », écrit-il dans l'Avant-propos du premier tome de *Temps et Récit*. La connaissance de soi présuppose donc la forme du récit :

Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage⁶⁹⁸.

Or l'identité narrative, cette aptitude à mettre en récit de manière concordante les événements hétérogènes de l'existence, est indispensable à la constitution d'une éthique. Pour le philosophe, la narration apparaît comme une « propédeutique à l'éthique ». C'est dans sa sixième étude de *Soi-même comme un autre*, intitulée « *Le soi et l'identité narrative* » que Ricœur complète son investigation sur le « soi raconté » en abordant la question de l'« *extension du champ pratique* [que] la fonction narrative suscite⁶⁹⁹ ». Il montre ainsi comment « la théorie narrative occupe dans le parcours complet de notre investigation une position charnière entre la théorie de l'action et la théorie éthique⁷⁰⁰ ». Grâce aux récits — quotidiens, historiques ou littéraires —, le sujet donne un sens et une valeur à sa propre existence et au monde qui l'entoure.

Si Ricœur se trouve au carrefour de divers courants de pensée contemporains, il cherche, comme le note Liesbeth Korthals Altes, à « élaborer une conception du sujet, de l'action humaine et de l'éthique qui offrirait une alternative aux remises en question des penseurs du “suspçon”, de Nietzsche aux poststructuralistes⁷⁰¹ ». L'enjeu est de taille. Alain Thomasset, dans *Paul Ricœur. Une poétique de la morale*, précise l'entreprise du philosophe : « Tout le problème que Ricœur va avoir à affronter consiste à préserver la question du sens et celle de l'être qu'est l'homme, sans pour autant tomber dans les travers d'une philosophie du sujet auto-fondé⁷⁰² ». Si le récit est un langage en action, ouvert aussi bien au monde qu'au sujet énonciateur, Ricœur apparaît alors comme l'héritier de la phénoménologie et des existentialistes : il cherche à redonner à la littérature et à la théorie littéraire un enjeu existentiel en privilégiant le concept d'« intention éthique ».

Beauvoir partage avec Ricœur un certain nombre de perspectives, notamment sur la formation identitaire du sujet, ses rapports avec l'expérience, l'action et les relations intersubjectives. Le *faire*, l'*agir* semblent prévaloir sur l'*être* chez l'un comme chez l'autre. Dès lors, l'intervention morale de l'écrivain engagé ne saurait se réduire à l'expression d'une morale constituée, ou à un moralisme quelconque, ce qui rattacherait la littérature à une littérature de « bons sentiments » selon l'expression gidienne, vertueuse et civique. En réalité, c'est au cœur du fait littéraire que se pose la question éthique.

⁶⁹⁷ Paul Ricœur, *Temps et Récit, Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983, p. 12.

⁶⁹⁸ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 175.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 167. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁰¹ Voir Liesbeth Korthals Altes, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études littéraires*, vol. 31, n°3, 1999, p. 49.

⁷⁰² Alain Thomasset, *Paul Ricœur. Une poétique de la morale*, Presses Universitaires de Louvain, 1996, p. 113.

2. Les nouveaux fondements de la fiction

Avant d'aborder la question des modalités d'inscription de l'Histoire et de l'engagement dans les romans beauvoiriens d'après-guerre, il faut revenir sur les implications philosophiques de la « période morale » de l'écrivaine car les réflexions et les questionnements qu'elle élabore dans les années quarante vont profondément marquer son œuvre et poser les premiers fondements d'une « éthique ». La morale, qui pose la question de savoir comment vivre *avec* et en relation avec l'autre, demeure la préoccupation constante de Beauvoir.

2.1. Le fondement philosophique : les ambiguïtés de la « morale existentialiste »

La décennie des années quarante est déterminante pour la formation et la construction de l'écrivaine engagée, ainsi que pour la maturation de son projet intellectuel. Cette période féconde connaît aussi bien la publication de *Pyrrhus et Cinéas* (1944) que celle de *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947) et du *Deuxième Sexe* (1949). Beauvoir écrit également un essai sur la relation entre littérature et morale, « La littérature et la métaphysique », publié dans *L'Existentialisme et la sagesse des nations* en 1948. Durant cette période, de 1944 au seuil des années cinquante, elle publie deux romans, *Le Sang des autres* (1945), *Tous les hommes sont mortels* (1946) et une pièce de théâtre, *Les Bouches inutiles* (1945), première et dernière expérience théâtrale de l'écrivaine.

L'engagement littéraire, tel que nous l'avons défini, mobilise une forme dynamique de réalisation de soi : *s'engager* relève d'une décision d'ordre moral, par laquelle l'individu entend mettre en accord son action pratique et ses convictions intimes, avec tous les risques que cela comporte. La visée esthétique de l'acte d'écriture ne saurait se suffire à elle-même et se double nécessairement d'un projet éthique qui la sous-tend et la justifie, ce que Sartre exprime dans *Qu'est-ce que la littérature ?* en ces termes : « [B]ien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral⁷⁰³ ». Beauvoir ne dit pas autre chose, lorsqu'en 1949, dans l'essai qui lui vaudra une reconnaissance internationale, *Le Deuxième Sexe*, elle situe au premier plan les questions éthiques :

Mais sans doute est-il impossible de traiter aucun problème humain sans parti pris : la manière même de poser les questions, les perspectives adoptées, supposent des hiérarchies d'intérêts ; toute qualité enveloppe des valeurs ; *il n'est pas de description soi-disant objective qui ne s'enlève sur un arrière-plan éthique.* (DS I, 30 ; je souligne)

Avec *Pour une morale de l'ambiguïté*, Beauvoir développe une morale existentialiste qui sert déjà de soubassement intérieur aux romans de 1945 et de 1946 et qui définira le cadre théorique du *Deuxième Sexe* :

⁷⁰³ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 69.

La perspective que nous adoptons, c'est celle de la morale existentialiste. Tout sujet se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance ; il n'accomplit sa liberté que par son perpétuel dépassement vers d'autres libertés ; il n'y a d'autre justification de l'existence présente que son expansion vers un avenir indéfiniment ouvert. Chaque fois que la transcendance retombe en immanence il y a dégradation de l'existence « en soi », de la liberté en facticité ; cette chute est une faute morale si elle est consentie par le sujet ; si elle lui est infligée, elle prend la figure d'une frustration et d'une oppression ; elle est dans les deux cas un mal absolu. (DS I, 31).

2.1.1. Les conditions de possibilité d'une éthique existentialiste

Le concept de morale existentialiste peut paraître oxymorique. Dans un recueil d'articles intitulé *Existentialist Thinkers and Ethics*, Christine Daigle revient sur la notion d'existentialisme, sur les problèmes de définition qu'elle pose, et interroge les conditions de possibilité d'une morale existentialiste. La primauté postulée de l'existence concrète et individuelle sur la nécessité de principes généraux et collectifs dans une société donnée semble se heurter à une aporie : comment en effet trouver un fondement éthique qui ne soit ni transcendant ni absolu ? C'est précisément sur ce point que le concept d'existentialisme paraît dépasser certains échecs des philosophies traditionnelles antérieures sur le problème de l'éthique et le clivage entre des principes apparemment inconciliables⁷⁰⁴.

Il est difficile de définir précisément ce qu'est l'existentialisme, sinon par une énumération des penseurs existentialistes ou considérés comme tels par l'histoire littéraire et philosophique. Or, l'existentialisme semble avoir souffert d'un excès de popularité, englobant des écrivains aussi différents que Gabriel Marcel, Nietzsche, Camus, Arendt, Merleau-Ponty ou Kierkegaard. Toutefois il est possible d'établir un point de contact entre ces différents penseurs et de considérer l'existentialisme comme un mouvement philosophique qui s'est épanoui à partir d'une critique des théories et des systèmes philosophiques du XIX^e siècle. Selon Alasdair MacIntyre, on peut considérer les penseurs existentialistes comme des « disappointed rationalists⁷⁰⁵ » : ils seraient en opposition avec tous les systèmes philosophiques, impuissants, selon eux, à saisir et à expliquer l'existence des individus. Puisque l'existence humaine résiste à toute entreprise de systématisation, les existentialistes auraient tenté de trouver une alternative viable aux approches éthiques traditionnelles.

C'est précisément contre une certaine vision de l'homme et du monde, rendue manifeste à travers les doctrines philosophiques du rationalisme métaphysique, que s'insurge la parole de Beauvoir en 1947. L'essai, placé délibérément sous l'égide de Montaigne, commence sur une vision tragique et pessimiste de la condition mortelle de l'homme : « Le continuel ouvrage de notre vie, c'est bastir la mort » (PMA, 9). L'homme s'engage dans une lutte dramatique : en tant que « pure intériorité », il « s'éprouve aussi comme une chose écrasée par le poids obscur

⁷⁰⁴ Dans son introduction intitulée « The Problem of Ethics for Existentialism », Christine Daigle écrit : « I want to show how existentialism, in all its diverse manifestations, intends to remedy certain identified failures of traditional philosophizing. Existentialism is a philosophical movement articulated on the basis of fundamental criticisms of philosophical theories and systems » (*Existentialist Thinkers and Ethics*, sous la dir. de Christine Daigle, McGill's-Queen's University Press, 2006, p. 3-4).

⁷⁰⁵ Cité par Christine Daigle, *ibid.*, p. 6.

des autres choses ». Or le privilège de l'homme, qui est de penser, le détourne aussi de sa condition en anesthésiant les consciences et en les berçant de paroles rassurantes :

Il existe encore à présent bien des doctrines qui choisissent de laisser dans l'ombre certains aspects gênants d'une situation trop complexe. Mais c'est en vain qu'on tente de nous mentir : la lâcheté ne paie pas ; ces métaphysiques raisonnables, ces éthiques consolantes dont on prétend nous leurrer ne font qu'accentuer le désarroi dont nous souffrons. (*PMA*, 11)

La posture beauvoirienne s'affirme bien contre toute une tradition philosophique, comme le dualisme métaphysique qui est directement attaqué ou la philosophie conciliatrice de Hegel plongée dans un « merveilleux optimisme », « où les guerres sanglantes elles-mêmes ne font qu'exprimer la féconde inquiétude de l'Esprit » (*PMA*, 11). Ainsi l'essayiste lance-t-elle un appel à l'humanité tout entière pour contester les confortables idéologies du progrès et renouer avec la « vérité » de notre condition : « Essayons d'assumer notre fondamentale ambiguïté » (*PMA*, 13). Elle ajoute : « C'est dans la connaissance des conditions authentiques de notre vie qu'il nous faut puiser la force de vivre et des raisons d'agir ». Formulé avec une telle vigueur, le texte endosse une valeur de manifeste.

Selon Annlaug Bjørnsnø, la philosophie morale de Beauvoir semble fondée sur deux présuppositions :

La première est celle de la primauté de l'existence humaine singulière sur toute valeur, sur toute proposition universelle. C'est l'être humain, ses actes et sa liberté qui constituent pour elle le point de départ et le moteur de toute pensée morale. [...] L'existence pour Beauvoir est un *projet*, et du fait de sa liberté, tout homme est responsable de s'affirmer comme sujet dans les choix qu'il fait. [...] Le second présupposé de Beauvoir concerne sa conviction de l'interdépendance humaine [...]⁷⁰⁶.

En effet, pour donner sens à son existence, l'individu n'est pas seul ; il ne peut trouver que dans l'existence des autres hommes une justification de sa propre existence. Déjà dans *Pyrrhus et Cinéas*, Beauvoir développait l'idée d'une pratique intersubjective, fondée sur la liberté de chaque individu : « Nos libertés se supportent les unes les autres comme les pierres d'une voûte, mais d'une voûte que ne soutiendrait aucun pilier⁷⁰⁷ » (*PC*, 120). *Pour une morale de l'ambiguïté* est un prolongement et un approfondissement des idées énoncées sur le mode métaphorique dans son premier essai :

La liberté est la source d'où surgissent toutes les significations et toutes les valeurs ; elle est la condition originelle de toute justification de l'existence [...]. Elle n'est pas une valeur toute constituée qui se proposerait du dehors à mon adhésion abstraite, mais elle apparaît (non sur le plan de la facticité mais sur le plan moral) comme cause de soi [...]. Se vouloir moral et se vouloir libre, c'est une seule et même décision. (*PMA*, 33-34)

⁷⁰⁶ Annlaug Bjørnsnø, « La morale réaliste de Simone de Beauvoir : Le cas des *Belles images* », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, op. cit., p. 323-324.

⁷⁰⁷ Remarquons que les « branches neuves » de sa jeunesse, que Beauvoir associe à ses amitiés nouvelles, se sont transformées en « pierres », structure toujours éminemment précaire : « Les branches sont nombreuses et neuves en ce moment. Elles masquent complètement l'abîme qui est en dessous » (*CJ*, 371).

2.1.2. Une morale non normative

Loin d'être une parole sentencieuse ou prescriptive, reposant sur des valeurs absolues et transcendantes, la morale que construit Beauvoir se définit à travers des règles de vie individuelles et immanentes, relatives au bonheur de chaque individu qui les choisit :

Renonçant à chercher hors de soi-même la garantie de son existence, il [l'homme authentique] refusera aussi de croire à des valeurs inconditionnées qui se dresseraient comme des choses en travers de sa liberté [...]. (PMA, 20)

Michel Kail résume la position spécifique de Beauvoir dans son introduction à *L'Existentialisme et la sagesse des nations* :

[...] la morale ne saurait consister en un ensemble de valeurs et de principes « constitués », mais devrait se confondre avec le « mouvement constituant » grâce auquel ces valeurs et principes ont été affirmés. Mouvement que l'homme moral aurait à cœur de reproduire pour son propre compte. La morale n'est en ce sens pas « autre chose que l'action concrète elle-même, dans la mesure où cette action cherche à se justifier »⁷⁰⁸.

Dans son essai de 1947, Beauvoir fait reposer sa morale sur un constat de manque : c'est parce que l'homme est incapable de réaliser la synthèse de l'en-soi et du pour-soi, pour reprendre la terminologie sartrienne, parce qu'un être est incapable d'être d'emblée exacte coïncidence avec soi-même, qu'il y a nécessité d'une morale. Elle affirme : « sans échec, pas de morale ». La notion de « devoir être » n'a de sens que s'il existe une brisure, une cassure, une faille ontologique entre l'en-soi et le pour-soi, qui fait toute l'ambiguïté de la condition de l'homme, comme Beauvoir l'exprime dans cette phrase : « C'est dire qu'il ne saurait y avoir de devoir être que pour un être qui, selon la définition existentialiste, se met en question dans son être, un être qui est à distance de soi-même et qui a à être son être » (PMA, 15).

À la fin de *L'Être et le Néant*, Sartre renvoyait son lecteur à un « prochain ouvrage » et promettait d'écrire un traité de morale en guise de conclusion de son essai. Dans la dernière section de sa conclusion, intitulée « Perspectives morales », il écrit que « [l']ontologie ne saurait formuler elle-même des prescriptions morales⁷⁰⁹ » et ajoute : « Elle laisse entrevoir ce que sera une éthique qui prendra ses responsabilités en face d'une *réalité-humaine en situation*⁷¹⁰ ». Il renvoie alors, *in fine*, son lecteur, à un prochain ouvrage qui se placera « sur le terrain moral », et qui deviendra *Les Cahiers pour une morale*, rédigés en 1947-1948, édités après sa mort, mais qui demeure un texte inachevé. Dans un entretien avec Michel Sicard, il s'expliquera sur cet abandon : « J'ai rédigé une dizaine de gros cahiers de notes qui représentent une tentative *manquée* pour une morale. [...] Je n'ai pas achevé parce que... c'est difficile à faire une morale !⁷¹¹ ». Certains critiques ont tenté d'expliquer ce renoncement

⁷⁰⁸ Michel Kail, « Une leçon de lecture », introduction à *L'Existentialisme et la sagesse des nations* (ESN), p. V.

⁷⁰⁹ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 673.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 673-674.

⁷¹¹ Entretien avec Jean-Paul Sartre réalisé par Michel Sicard (1977-1978), repris dans *Sartre, Obliques*, n°18-19, 1978, p. 14.

— inhabituel chez Sartre. Une des raisons possibles pourrait être la publication par Beauvoir de ses textes éthiques, et précisément la publication de *Pour une morale de l'ambiguïté*, qui reprend les principales thématiques de *L'Être et le Néant*. Selon Alain Renaut, dans *Sartre, le dernier philosophe*, l'essai de 1947 répond expressément à la nécessité sartrienne d'écrire une morale tirée de *L'Être et le Néant*. Il avance cette hypothèse : puisque l'essai de Beauvoir répondait en partie au projet sartrien, il n'était nul besoin pour Sartre de s'atteler à cette tâche⁷¹².

Au-delà du débat qui pose Beauvoir comme une sartrienne ou au contraire comme une philosophe tout à fait indépendante, il nous faut préciser en quoi cette dernière propose une éthique existentialiste qui porte la marque distinctive de son auteure. Il semble que bien avant *L'Être et le Néant* (1943), *Pyrrhus et Cinéas* (1944), et *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947), Beauvoir ait réfléchi à la question éthique. En réalité, la manière dont elle envisage le problème de l'Autre va à l'encontre de la théorie sartrienne, qui conçoit les relations interindividuelles comme purement conflictuelles. Si Sartre reste très classique sur la question de l'Autre, posée *après* le face-à-face sujet/objet, Beauvoir commence par cette question et l'intègre dans sa philosophie du sujet. La catégorie de l'Autre, qui est aussi primordiale que la conscience de soi, est à la racine du développement d'une éthique beauvoirienne. Il faut à la fois entendre l'Autre comme pure altérité et comme réciprocité.

Sa vision de la condition humaine n'est donc pas désespérante. Alors que *L'Être et le Néant* offre cette conclusion désespérée — l'homme est une passion inutile —, l'essai beauvoirien de 1947 cherche à aller plus loin. « Sartre a surtout insisté sur le côté manqué de l'aventure humaine », reconnaît Beauvoir, « pourtant, si l'on médite ses descriptions de l'existence, on s'aperçoit qu'elles sont loin de condamner l'homme sans recours » (*PMA*, 17). Et c'est bien la confiance en l'homme et la foi en l'avenir qui confèrent son originalité à la pensée morale de Beauvoir.

Un roman comme *Tous les hommes sont mortels* a pu prêter à des malentendus sur la signification à donner à l'ouvrage. Certains n'y ont vu qu'un livre démoralisant, une démonstration vaine et inutile, comme Émile Henriot : « De l'aventure tragique de Fosca, condamné par son propre choix à ne pas mourir, il résulte seulement que la véritable "malédiction" ce serait de ne pas mourir⁷¹³ ». Ce roman, pourtant, dont la portée philosophique est primordiale, applique concrètement la loi d'interdépendance entre les hommes : ce sont les autres hommes qui m'ouvrent l'avenir, ce que permet précisément ma condition d'homme mortel. Fosca est immortel. S'il a devant lui un avenir illimité, il n'a plus

⁷¹² Voir sur ce point Alain Renaut, *Sartre, le dernier philosophe*, Paris, Grasset, 1993, p. 206 et suiv.

⁷¹³ Émile Henriot, « L'immortel existentialiste » dans « La vie littéraire », *Le Monde*, n°678, le 7 avril 1947, p. 3. Citons un autre passage de l'article qui est révélateur de cette tendance à lire l'œuvre de trop près : « Qu'est-ce donc que prouve cette fable, cette romanesque allégorie ? J'ai dit ses longueurs, dans ses parties historiques intéressantes en soi, mais trop détaillées pour l'effet de reconstitution destiné à démontrer que tout recommence et que c'est toujours la même chose : guerres, meurtres, révolutions, désastres, vastes entreprises, espoirs inutiles, échecs... Le monde, aux yeux de l'éternel Fosca, n'est qu'une immense fourmilière, où nous nous agitons en vain, aveugles et chétifs insectes. Et voilà la grande découverte du fameux existentialisme, dont Mme Simone de Beauvoir, à l'aide d'exemples concrets, plus parlants que le bavardage philosophique des doctrinaires de l'école, nous montre *ad vivum* et en clair le principe digne de La Palice : on n'existe d'autant qu'on existe. Et somme toute, on existe pour rien. »

d'avenir à proprement parler ; il vit un éternel présent, et du même coup, tout rapport simplement humain lui est interdit. Il n'est plus l'égal de personne, il n'y a donc plus de réciprocité possible dans les rapports humains⁷¹⁴.

Ce rapprochement entre roman et essai nous invite à interroger la pertinence de l'écriture fictionnelle au regard de la morale existentialiste défendue par Beauvoir. L'écriture de *Tous les hommes sont mortels* est antérieure à l'essai de 1947. Pourquoi avoir d'abord choisi le roman, pour s'engager ensuite dans un essai ? Quel intérêt la forme romanesque présente-t-elle dans la construction d'une pensée de l'engagement ?

2.2. De l'intérêt du genre romanesque

La tradition littéraire et critique reconnaît aisément que le roman noue des liens très étroits avec le politique au sens large et l'Histoire. « De tous les genres narratifs, écrit Benoît Denis, le roman peut apparaître comme le plus aisément et le plus naturellement engageable ». L'esthétique réaliste qui le sous-tend possède en effet une « vocation totalisante qui semble en faire le support idéal d'une prise en charge engagée du réel et de l'Histoire⁷¹⁵ ».

Cette vocation totalisante s'oppose à notre expérience qui est toujours « détotalisée ». Lors d'une conférence donnée au Japon le 11 octobre 1966, Beauvoir reprend le sens que Sartre donne à ce mot, *détotalisée*, « c'est-à-dire que nous n'en vivons jamais tous les aspects en même temps. Ma conscience est toujours un dépassement de l'instant présent. Je souffre, mais ma manière de souffrir c'est déjà une façon de me mettre hors de ma souffrance. [...] Je suis toujours à une certaine distance de ce que j'éprouve⁷¹⁶ ». Pour retrouver une forme de *corps-à-corps* du sujet et de l'événement psychique qui le définit, une médiation entre la réalité et les moments vécus, Beauvoir s'emploie à redonner au roman cette vocation totalisante que la vie, seule, ne peut nous donner : « Le roman peut au contraire rendre le sens qui est à l'horizon de mon expérience mais qui n'arrive pas à être enfermé en elle avec une plénitude complète ». Cette possibilité d'ouverture herméneutique d'un genre qui puise sa matière dans un spontané d'existence, un vécu contingent, semble correspondre à l'idéal littéraire formulé ici par Beauvoir. « Il s'agit de livrer un sens⁷¹⁷ », insiste-t-elle encore. La configuration du roman intervient comme clef de voûte de la refondation d'un sens ou de plusieurs sens qui ne lui préexistent pas : « On essaiera de bâtir des relations entre les personnages, une intrigue, des caractères qui dévoilent des sens⁷¹⁸ ».

La question du roman et des rapports qu'il entretient avec la mise en œuvre d'une morale existentialiste et engagée — en tant qu'évaluation et valorisation d'un sens aux dépens d'autres, gardons pour l'instant cette définition —, mérite donc d'être posée. Il convient de s'interroger sur ce que le roman offre de spécifique par rapport au traitement des questions

⁷¹⁴ Nous reviendrons plus longuement sur la démonstration *a contrario* mise en œuvre dans *Tous les hommes sont mortels*.

⁷¹⁵ B. Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 84-85.

⁷¹⁶ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 443.

⁷¹⁷ *Ibid.* p. 442. C'est Beauvoir qui souligne.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 443.

éthiques développées dans d'autres genres, comme l'essai chez Beauvoir, ou du moins ce qui relève de la littérature d'idées.

2.2.1. Le modèle hégémonique du roman à thèse

Expérience, forme, sens, engagement : le nœud proposé par Beauvoir, cette articulation d'une épistémologie, d'une théorie de l'art et d'une philosophie morale, qui trouvent leurs racines dans une subjectivité incarnée, n'est pas un cas isolé au XX^e siècle. Le roman serait une question d'équilibre entre ces paramètres qui le constituent. Si la morale l'emporte sur le récit d'une expérience, le roman risque à tout moment de chavirer et de se laisser submerger par une vague discursive monologique emportant avec elle ses lecteurs.

Le roman engagé a souvent été assimilé au roman à thèse en raison des enjeux idéologiques ou politiques qu'il soulève. Benoît Denis a mis en évidence l'importance du récit à thèse barrésien comme modèle de l'écriture engagée : « [A]près Barrès, tous les écrivains engagés qui pratiqueront le roman, de Malraux, Drieu, Aragon, Nizan à Sartre ou Camus, seront confrontés, d'une manière ou d'une autre, au modèle du roman à thèse, tel que Barrès a contribué à l'instituer⁷¹⁹ ». Barrès n'est pas la seule référence. Il faudrait évoquer l'importance d'un autre « modèle », celui du réalisme socialiste, instauré par le théoricien stalinien Jdanov dans les années trente, et qui devait imposer une représentation « véridique » et triomphaliste de la révolution prolétarienne en URSS. S'opposant au pessimisme et au « fatalisme » du réalisme bourgeois du XIX^e siècle, le réalisme socialiste se devait de construire un romantisme révolutionnaire servi par des héros positifs. La médiation opérée par le philosophe hongrois Georg Lukàcs⁷²⁰ dans le monde occidental lance les bases du roman à thèse qui séduit certains écrivains au lendemain de la guerre⁷²¹.

Si les écrivains dits « engagés » s'emploient à formuler la critique du roman à thèse, il faut bien reconnaître que leurs propres textes sont parfois écrits *tout contre* le roman à thèse. En distinguant théoriquement leurs œuvres de ce genre autoritaire, les auteurs n'échappent pas à l'écueil du roman à thèse qu'ils dénoncent par ailleurs avec force, à commencer par Sartre. Pourquoi ériger le roman à thèse comme contre-modèle du roman engagé ?

Le roman à thèse peut être défini, selon Susan Rubin Suleiman, comme un récit qui vise à présenter un modèle — ce que la rhétorique antique nommait l'*exemplum* — qui fasse autorité. Or, l'autorité du roman à thèse ne doit pas émaner d'une instance transcendante, extérieure au récit, mais être inscrite au cœur même du texte : elle doit lui être immanente en ce qu'elle repose uniquement sur la vraisemblance ou la crédibilité de la narration. Cette autorité est donc avant tout « fictive », c'est-à-dire « issue de la fiction ». Mais sa définition n'est pas complète si elle n'implique pas aussi le sens de la lecture. En utilisant la prétention

⁷¹⁹ B. Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 219.

⁷²⁰ À la suite de Jdanov, Georg Lukàcs s'impose comme le théoricien du réalisme socialiste pour les écrivains occidentaux. Voir *Théorie du roman* (1920) et *Problèmes du réalisme* (1955). Lukàcs estimait qu'il fallait combattre tout « subjectivisme », c'est-à-dire tout idée issue d'un sujet — l'artiste — et projetée arbitrairement sur la réalité.

⁷²¹ Citons pour exemple Aragon (*Pour un réalisme socialiste*, 1935) et André Stil, qui reçoit le prix Staline de littérature en 1952 pour *Le Premier Choc*.

mimétique du grand réalisme du XIX^e siècle à des fins persuasives, le roman à thèse va plus loin que le roman réaliste classique⁷²² ; il s'efforce résolument d'être non problématique en prescrivant très rigoureusement le sens de la lecture, en évacuant toute forme d'ambiguïté et de contradiction. Benoît Denis propose alors cette définition :

[I]l s'agit d'une forme de récit autoritaire, qui entend prouver et imposer un sens qui soit le plus univoque possible ; la vision du monde qui oriente le récit se doit d'être claire, non ambiguë et explicite⁷²³.

Le roman à thèse ne dispose que d'une faible marge de manœuvre ; il ne peut construire le réel à sa guise, car il est assujéti à une nécessité de vraisemblance, et surtout à une contrainte idéologique, qui imposent une conformité référentielle de l'histoire narrée. Il apparaît donc comme une forme présente en amont et en aval : l'objet du roman à thèse est quelque chose de déjà formé, dont il doit incarner les vérités. On voit bien comment, à la malléabilité de l'expérience singulière, délimitant le domaine de la « possibilité » si précieuse à la création beauvoirienne, s'oppose la rigidité d'une forme lui opposant l'absolu d'une pensée.

2.2.2. Contre « l'autorité fictive »

Sartre le premier, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, propose une formulation théorique de la littérature engagée en partie par opposition à la littérature à thèse — à moins qu'il ne s'agisse, comme le note Susan R. Suleiman, « d'un refus du nom plutôt que de la chose⁷²⁴ ». Pourtant, le roman engagé pourrait être envisagé comme un genre à part entière.

Les écrits de Beauvoir témoignent aussi d'un double mouvement paradoxal de *référence* et de *défiance* à l'égard du genre du roman à thèse, considéré comme autoritaire et monologique. On relève en effet une première objection au roman à thèse, due à l'intrusion d'un intertexte doctrinal dans le roman qui briserait l'ensemble du dispositif fictionnel : « [t]oute idée trop claire, toute thèse, toute doctrine qui tenterait de s'élaborer à travers une fiction en détruirait aussitôt l'effet car elle en dénoncerait l'auteur et la ferait, du même coup, apparaître comme fiction » (ESN, 74). L'artifice se découvrirait donc facilement, rendant inopérante sur le lecteur la thèse élaborée, en ce qu'elle briserait l'envoûtement romanesque ou la croyance imaginaire du lecteur. En d'autres termes, une fiction où se manifesterait trop clairement son « supersystème idéologique », selon l'expression de Susan R. Suleiman, annulerait l'effet-fiction. L'habileté de l'auteur ne consiste-t-elle pas alors à dissimuler ce « supersystème » un peu trop encombrant ? C'est en tout cas ce que laisse entendre Beauvoir, qui dénonce le roman à thèse au nom, précisément, de la fiction. À condition que cette fiction reste *réaliste*, c'est-à-dire *tirée* de la vie réelle, et ne soit pas le vecteur d'une utopie politique. L'écrivaine préfère un vécu parfois décevant à un imaginaire trop complaisant. Dans un entretien donné au *Monde* en 1978, elle avoue sa méfiance vis-à-vis de la littérature « militante » :

⁷²² Pour Susan Rubin Suleiman, le roman à thèse s'inscrit à l'intérieur de la catégorie plus large du roman réaliste (Cf. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983).

⁷²³ B. Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 219.

⁷²⁴ S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 11.

Je n'ai jamais fait des livres militants proprement dits, à part des essais, des préfaces, mais, tout en pensant que la littérature doit être engagée, je ne pense pas qu'elle doive être militante, parce qu'alors on arrive au réalisme socialiste, à des héros positifs, à des mensonges. J'ai toujours essayé dans mes livres de me tenir près de la vie réelle⁷²⁵.

Entre proximité et distance, on note une contradiction inhérente à la littérature d'engagement : comment ne pas soupçonner l'auteur de dévoiler le monde de manière à orienter la réaction du lecteur, à faire pression sur lui ? Les critiques formulées par Beauvoir à l'égard de certaines de ses œuvres portent précisément sur la question du moralisme ou du didactisme de sa méthode. Et c'est en employant l'arsenal rhétorique de ses détracteurs qu'elle juge sa propre production littéraire des années quarante, selon des critères qui remettent en cause les dérives du roman à thèse.

Ainsi la réception du *Sang des autres* est-elle en demi-teinte. Si l'opinion générale lui réserva un accueil chaleureux, les proches de Beauvoir lui assurèrent qu'il était inférieur à *L'Invitée*, par le discrédit qu'ils jetaient sur ce qu'il leur semblait être un roman à thèse. Ce dernier apparaît donc comme un critère d'évaluation de l'œuvre parmi d'autres. Ainsi Maurice Blanchot classa-t-il le roman dans le rayon des romans à thèse parce qu'il aboutissait à une conclusion univoque réductible en maximes, en concepts et en phrases édifiantes. Si ce deuxième roman publié en 1946 exprime, pour Beauvoir, « une vision plus large et plus vraie des relations humaines » (FA, 622), il demeure cependant étroit dans sa visée.

Pourquoi un tel discrédit du roman à thèse ? Certes, pour Blanchot, il n'y a « pas d'art littéraire qui, directement ou indirectement, ne veuille affirmer ou prouver une vérité⁷²⁶ » : il est toujours absurde de reprocher à une œuvre littéraire de vouloir signifier quelque chose. Mais signifier ne veut pas dire démontrer — le critique met en garde contre la tentation du moralisme. Il compare alors les deux premiers romans de Beauvoir : si *L'Invitée* « ne finit pas⁷²⁷ » puisque le crime lui semble être une « mesure pour rien », laissant complète l'ambiguïté du dénouement, *Le Sang des autres* aboutit à un « véritable retournement », mieux, à une « conversion » définitive. Comme Françoise dans *L'Invitée*, Blomart est dans une situation apparemment sans issue : sa faute à lui est d'être « autrui pour chacun », d'être « un autre » : son « projet » est d'être voué à se sentir responsable. « Une fois engagé dans cette histoire de responsabilité, note Blanchot, il est pris. Quoi qu'il fasse, il s'enfoncé ». Même lorsqu'il n'agit pas, « il est responsable et du sens que les autres donnent à son refus et de ce refus qui le rend complice des fautes qu'il n'empêche pas ». On a là une forme hyperbolique de ce que pourrait signifier l'engagement de l'écrivain, toujours « embarqué » quoi qu'il fasse, même dans ses abstentions, toujours engagé dans une responsabilité qui le lie à autrui. Or, le roman trace un chemin d'apprentissage, une voie par laquelle surmonter cette « malédiction » qui consiste à toujours façonner la vie d'un autre malgré soi. En choisissant

⁷²⁵ Entretien avec Simone de Beauvoir, propos recueillis par Pierre Viansson-Ponté, *Le Monde*, 10 et 11 janvier 1978, p. 2 ; repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 591.

⁷²⁶ Maurice Blanchot, « Les romans de Sartre », *La Part du feu*, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p. 189.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 197.

l'action clandestine « en toute lucidité⁷²⁸ » dans la tourmente de la guerre, Blomart « se fai[t] » responsable, il revendique la valeur de sa propre responsabilité et la justifie. La netteté du dénouement est donc incomparable, selon Blanchot, avec l'ambiguïté finale du crime existentiel de Françoise.

Beauvoir a lu Blanchot. Loin de prendre ses distances avec sa prise de position théorique sur le roman à thèse, elle surenchérit en montrant que le défaut qu'il dénonce n'entache pas seulement les dernières pages du roman mais qu'il lui est inhérent du début à la fin :

À le relire aujourd'hui, ce qui me frappe, c'est combien mes héros manquent d'épaisseur ; ils se définissent par des attitudes morales dont je n'ai pas cherché à saisir les racines vivantes. J'ai prêté à Blomart certaines des émotions de mon enfance : elles ne justifient pas le sentiment de culpabilité qui pèse sur toute sa vie. Je m'en suis avisée, j'ai supposé qu'à vingt ans il avait involontairement provoqué la mort de son meilleur ami : mais jamais un accident ne suffit à déterminer la ligne d'une existence ; [...] Le personnage, l'expérience que je lui prête sont des constructions abstraites, sans vérité. (FA, 622-623)

De même, Beauvoir reproche au personnage d'Hélène, même s'il a « plus de sang », donc d'épaisseur vivante, d'être trop « systématique ». Elle reconnaît à son roman certaines qualités, comme lorsque « le récit l'emporte sur la théorie », notamment lors des scènes de l'exode, du retour à Paris, ou encore lorsqu'elle parvient à « montrer », sans rien « démontrer » (FA, 623). Mais le jugement qu'elle porte sur la composition de l'ouvrage est sans appel :

Voilà encore un des reproches que je fais à ce roman : la composition en est serrée, mais la matière pauvre ; tout converge au lieu de foisonner. [...] je voulais, je croyais parler directement au public, alors que j'avais installé en moi un vampire pathétique et prêcheur ; je parlais d'une expérience authentique, et je rabâchais des lieux communs. [...] *Une œuvre à thèse non seulement ne montre rien mais elle ne démontre jamais que des fadaïses.* (FA, 623-624 ; je souligne)

Le « danger » du roman à thèse et du didactisme qui lui est inhérent, figeant les personnages dans des attitudes morales, est à nouveau pointé à propos de sa pièce de théâtre écrite la même année, *Les Bouches inutiles* :

Je répétais l'erreur du *Sang des autres* dont je repris d'ailleurs de nombreux thèmes : mes personnages se réduisent à des attitudes éthiques. [...] L'erreur a été de poser un problème politique en termes de morale abstraite. L'idéalisme qui imprègne *Les Bouches inutiles* me gêne, et je déplore mon didactisme. (FA, 672-673)

Sans doute au théâtre ce défaut semble-t-il encore plus accusé que dans le genre romanesque, et se supporte-t-il moins bien pour le spectateur, ce qui explique en partie l'insuccès de la pièce qui restera l'unique expérience théâtrale — malheureuse — de Beauvoir⁷²⁹.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁷²⁹ Nous reviendrons sur l'échec théâtral de Beauvoir.

2.2.3. Un dévoilement progressif

Ces jugements *a posteriori* qui condamnent les dérives du roman à thèse — conclusions univoques et réductrices, moralisme, appauvrissement du contenu — dessinent par contraste ce que devrait être un *bon* roman : une œuvre ouverte aux interprétations du lecteur et qui ne donne pas l'impression de produire des réponses toutes faites. Dans un entretien avec Madeleine Chapsal en 1960, Beauvoir déclare :

[U]n essai doit provoquer le lecteur, sinon il ne suscite aucune réaction. Dans un roman, au contraire, on s'efforce de montrer. On doit rendre la vie, les gens, dans leur ambiguïté. Le roman ne doit pas conclure, il est fait pour rendre compte de ces incertitudes, ces tâtonnements...⁷³⁰

C'est bien la liberté inhérente à l'acte de lecture qui est ici visée. Dès 1946, dans son texte en guise de manifeste intitulé « Littérature et métaphysique », repris dans *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Beauvoir renverse les théories classiques du récit : elle esquisse une sémiotique de l'interprétation en insistant sur le fait que la lecture n'est pas qu'un « divertissement sans portée » mais qu'elle entre dans une forme de *dialogisme* avec la production narrative. Le texte instaure une relation interlocutive avec l'activité du récepteur, si bien que l'activité auctoriale est elle-même prise dans une forme de quête ludique :

[...] le romancier participe lui-même à cette recherche à laquelle il convie son lecteur : s'il prévoit d'avance les conclusions auxquelles celui-ci doit aboutir, s'il fait indiscrètement pression sur lui pour lui arracher son adhésion à des thèses préétablies, s'il ne lui accorde qu'une illusion de liberté, alors l'œuvre romanesque n'est qu'une mystification incongrue [...]. (ESN, 75)

C'est là qu'apparaît toute la difficulté d'une construction guidée, orientée, et néanmoins libre, de la lecture. « Le lecteur, écrit-elle encore, s'interroge, il doute, il prend parti et cette élaboration hésitante de sa pensée lui est un enrichissement qu'aucun enseignement doctrinal ne pourrait remplacer » (ESN, 73). On voit bien comment une telle conception du lecteur s'oppose à la « règle d'action » imposée par le roman à thèse et comment elle cherche à le contrer, du moins le contourner. Nul appel, pour Beauvoir, au « besoin de certitude, de stabilité et d'unicité », ces éléments propres au psychisme humain qui offrent au lecteur « un réconfort paternel⁷³¹ », un sentiment de sécurité.

Beauvoir ouvre une voie à Derrida en reconnaissant au texte un mode d'existence phénoménal, reposant sur ce que Raphaël Baroni nomme, à partir de Derrida, « la nature incertaine, tâtonnante, passionnelle et irréductiblement temporelle de toute expérience esthétique⁷³² ». Dans son essai *Force et signification* (1967), le philosophe insiste sur la *force* de l'intrigue qui pointe vers « une attente de sens, une téléologie qui court toujours le *risque* de ne pas correspondre à son objet ». Or, c'est « ce *risque* (ou cette indétermination) » qui,

⁷³⁰ Interview de Simone de Beauvoir par Madeleine Chapsal (*Les Écrivains en personne*, Paris, Julliard, 1960) ; repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 394.

⁷³¹ Expressions employées par Susan Rubin Suleiman, op. cit., p. 18.

⁷³² Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 19.

selon R. Baroni, « engendre la tension de l'intrigue ». Cette tension est perceptible dans la description donnée par Beauvoir de la production narrative. Si le roman dissimule la présence d'un dessein de l'auteur, cette idée primitive n'est pas inaltérable ; elle évolue au rythme de l'élaboration du roman :

[...] l'auteur doit sans cesse confronter ses desseins avec la réalisation qu'il en ébauche et qui, aussitôt, réagit sur eux ; s'il veut que le lecteur croie aux inventions qu'il propose, il faut que le romancier y croie d'abord assez fortement pour découvrir en elles un sens qui rejaillira sur l'idée primitive, qui suggèrera des *problèmes, des rebondissements, des développements imprévus*. (ESN, 76 ; je souligne)

Le dispositif fictionnel a bien quelque chose à voir avec la manière dont lecteur et auteur éprouvent le temps. Comme le note R. Baroni, « cette profondeur temporelle n'apparaît jamais avec autant d'éclat que dans l'incertitude anticipatrice qu'éprouve l'interprète durant l'expérience esthétique, dans ce suspense ou cette curiosité qui font la force des intrigues fictionnelles⁷³³ ». Dès lors, la définition de l'intrigue repose sur une logique de la *surprise* qui empêche toute vérité d'être figée dans le texte. Dans une approche très moderne de la création littéraire, c'est presque à un objet étranger à *l'intentio operis* que l'œuvre devra aboutir :

Ainsi, au fur et à mesure que l'histoire se déroule, voit-il apparaître des vérités dont il ne connaissait pas à l'avance le visage, des questions dont il ne possède pas la solution : il s'interroge, il prend parti, il court des risques, et c'est avec étonnement qu'au terme de sa création il considérera l'œuvre accomplie, dont il ne pourra pas lui-même fournir de traduction abstraite car, d'un seul mouvement, elle se sera donné ensemble son sens et sa chair. (ESN, 76)

L'œuvre en mouvement répond bien aux impératifs de l'œuvre engagée en ce qu'elle offre au lecteur une tendance spontanée au risque et à l'action plutôt que d'immobiliser sa pensée. La collaboration du lecteur, ce partenaire privilégié, est donc nécessaire, parce que le propre du roman engagé est de faire appel à sa liberté pour qu'elle collabore à sa propre production, créant ce que Sartre appelle en 1948, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, un « pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur⁷³⁴ ». La lecture, comme le note Sylvie Servoise dans un chapitre consacré à la mise en situation du lecteur dans les romans d'après-guerre, « devient ainsi un acte créateur, et de même nature que celui qu'accomplit l'auteur : une action secondaire, par dévoilement⁷³⁵ ».

Le concept ambigu de « création dirigée » chez Sartre implique que l'auteur reste, incontestablement, le maître du jeu, ce qui réduit considérablement la liberté d'interprétation du lecteur dont le rôle se réduit finalement à déchiffrer les vues de l'écrivain⁷³⁶. Si, donc, la liberté du lecteur montre rapidement ses limites dans la théorie sartrienne puisque, selon Benoît Denis, elle est conçue en termes « essentiellement binaires : croire ou ne pas croire,

⁷³³ *Ibid.*, p. 18.

⁷³⁴ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 62.

⁷³⁵ Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 222.

⁷³⁶ Sur la question de la théorie de la lecture chez Sartre, je renvoie au travail remarquable de Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire* (notamment la troisième partie intitulée « Lectures de l'histoire et engagement du lecteur »), tiré de sa Thèse de doctorat (2007).

accepter ou refuser, entrer dans l'œuvre ou en sortir⁷³⁷ », il semble que les choses se présentent différemment chez Beauvoir : le texte de 1946 multiplie les signes d'une indétermination constitutive du texte littéraire. La théoricienne insiste sur la fondamentale ambiguïté de l'expérience que l'auteur a pour tâche de restituer, et qui laisse des traces sur l'acte de création lui-même : « [L]'opacité des événements qu'il évoque manifeste la résistance qu'il rencontre au cours de l'acte créateur lui-même » (ESN, 76). Le constant réajustement des intentions de l'auteur à l'œuvre en devenir est une des spécificités de la théorie beauvoirienne et c'est, pour elle, un vecteur d'*authenticité*. Ce n'est pas que l'auteur n'ait pas des intentions précises, mais c'est la confrontation de ses desseins avec la réalisation qu'il en ébauche qui crée des zones d'incertitudes, des rebondissements imprévus, donc un espace de liberté récupérable par le lecteur. Tout se passe comme si le roman théorisé par Beauvoir résistait à une certaine conception du roman engagé dans ce qu'il a de plus contraignant pour le lecteur. Défendre un roman qui, à la manière flaubertienne, ne voudrait pas conclure : on pointe là une des difficultés majeures qui travaille ses textes et son œuvre.

Il s'agit plutôt pour le roman de délivrer une inquiétude, qui n'est pas seulement la nôtre, celle du lecteur, mais qui semble s'accorder avec celle de l'auteur lui-même. C'est par le biais de la métaphore et de la comparaison que Beauvoir dévoile cette poétique de la lecture et cherche à définir ce que pourrait être un « vrai roman ». L'horizon de l'œuvre se présente comme une *altérité* :

[O]n ne peut pas plus en détacher le sens qu'on ne détache un sourire d'un visage. Quoique fait de mots, il existe comme les objets du monde qui débordent tout ce qu'on peut en dire avec des mots.
(ESN, 73)

Puisque cet objet — le roman — est toujours *au-delà* ou *en-deçà* de l'interprétation, la réappropriation du sens par le lecteur ne pourra jamais atteindre la totalité de l'œuvre. Dans ces conditions, le lecteur, pour Beauvoir, n'a pas à achever l'œuvre en la déchiffrant, offrant ainsi une réponse aux stratagèmes mis en place par l'auteur. Le sens du texte ne préexiste pas à l'œuvre : il se crée au cours de l'acte de lecture qui ne découvre que des vérités *partielles* sur la réalité et non la réalité *en soi*. On pourrait là esquisser un rapprochement avec certaines théories modernes de la réception, notamment chez Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture*, ou du côté d'une phénoménologie de la lecture. Si le texte est une pure virtualité, il ne pourra trouver sa pleine actualité que dans une conscience.

Contrairement à Sartre, qui, selon Sylvie Servoise, « semble dénier au lecteur la possibilité même de trouver dans le texte autre chose que ce que l'auteur a voulu y mettre⁷³⁸ », Beauvoir cherche à ouvrir le sens à une *plurivocité sémiotique*. Les signes d'une poétique du « roman métaphysique » sont donc déjà perceptibles à partir des limites de l'œuvre engagée, et contre l'autorité fictive du roman à thèse.

⁷³⁷ B. Denis, « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" », dans I. Poulain et J. Roger, « Le Lecteur engagé », *Modernités*, n°26, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 215.

⁷³⁸ Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 295.

2.3. Des romans de « situation »

En prenant en compte, dans sa démonstration de 1946, les dimensions de la subjectivité et de la temporalité, et en optant pour un angle de vue fondé sur une philosophie existentialiste, Beauvoir prête à l'écriture romanesque une ouverture *métaphysique* qui, selon elle, définit l'existence bien mieux que les lois classiques de la psychologie. « Le point de vue métaphysique, assure Beauvoir, n'est pas plus étroit qu'un autre, au contraire, c'est même en lui que peuvent se concilier les points de vue, psychologique et social, qui échouent si souvent à se rejoindre et qui, pris à part, sont chacun incomplets » (ESN, 82). Dans l'idée d'une totalisation des points de vue, et dans la volonté de se démarquer de la psychologie traditionnelle, on reconnaît une notion chère à Beauvoir, la notion de « situation », qui suppose une réalité humaine prise dans la totalité du monde, et indécomposable :

Tout événement humain possède par-delà ses contours psychologiques et sociaux une signification métaphysique puisque, à travers chacun d'eux, l'homme est toujours engagé tout entier, dans le monde tout entier ; et il n'est sans doute personne à qui ce sens ne se soit dévoilé en quelque moment de sa vie. [...] à travers ses joies, ses peines, ses résignations, ses révoltes, ses peurs, ses espoirs, *chaque homme réalise une certaine situation métaphysique qui le définit beaucoup plus essentiellement qu'aucune de ses aptitudes psychologiques.* (ESN, 78-79 ; je souligne)

2.3.1. Un concept-éclair

L'idée de « situation », qu'elle soit directement nommée ou simplement suggérée par le texte, est omniprésente dans les écrits de Sartre et de Beauvoir. La « situation », c'est-à-dire, au sens large, « l'ensemble des relations concrètes qui, à un moment donné, unissent un sujet ou un groupe au milieu et aux circonstances dans lesquels il doit vivre et agir⁷³⁹ », est une notion « caméléon », qui peut s'adapter à tous les domaines existentiels, de l'art comme de la vie quotidienne. Elle n'en demeure pas moins une notion profondément chargée philosophiquement, historiquement, et rattachée à la pensée sartrienne ; elle en éclaire la conversion, le tournant radical des années de guerre. Le passage de l'Homme abstrait à l'homme situé, à l'homme-en-situation, enlisé et individualisé, a profondément marqué l'écriture de Sartre et son évolution créatrice. « Penseur des situations⁷⁴⁰ » selon Jean-François Louette, Sartre aurait inventé un concept, à moins qu'il ne l'ait tiré des enseignements de Hegel ou de Heidegger.

Rappelons au passage que le concept de situation, si prisé par Sartre, plonge en partie ses racines dans la philosophie existentialiste⁷⁴¹. En lisant *Les Recherches philosophiques*, il eut connaissance, en 1932-1933, de l'étude de Gabriel Marcel intitulée « Situation fondamentale

⁷³⁹ Selon la définition du *Grand Robert de la langue française*.

⁷⁴⁰ Voir Jean-François Louette, « Actualités sartriennes. Actualité de Sartre », dans *Sartre écrivain*, textes recueillis par Jean-François Louette, Paris, Eurédit, 2005, p. 17.

⁷⁴¹ Le concept est double : s'il trouve une origine dans la philosophie de Jaspers, il possède également une dimension théâtrale, par l'intermédiaire de *L'Esthétique* de Hegel. Nous ne développerons pas ici davantage l'avènement du terme de « situation » en véritable concept, jusqu'à son prolongement doctrinal dans le texte sartrien paru dans *La Rue* en novembre 1947 et intitulé : « Pour un théâtre de situations ».

et situations limites chez Karl Jaspers ». C'est donc par l'intermédiaire de Jaspers et de Marcel que Sartre découvre cette notion. La situation désigne bien *ma situation incarnée*, dans le sens que Marcel donne à l'incarnation : une implication existentielle. On retrouve, chez Beauvoir, cette implication dans la manière, par exemple, dont Jean Blomart se sent lié au monde dans *Le Sang des autres*.

Cette emprise sartrienne sur l'idée de situation est-elle partagée par Beauvoir ? Doit-on nécessairement plaquer sur la « situation », telle que Beauvoir l'entend, le sens sartrien ? Apportons d'abord quelques éclaircissements sur les implications à la fois esthétique et idéologique de ce concept-éclair et éclairant, précisément en 1947.

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, la situation fait référence aussi bien à l'ancrage historique qu'à la conscience que prend l'individu de sa propre historicité. Dans les pages consacrées à ce qu'il appelle le roman de situation, Sartre a repris certains des éléments de la critique qu'il avait adressée, en février 1939, au livre de François Mauriac, *La fin de la nuit*, pour l'intégrer dans un système doctrinal plus vaste et plus complet, définissant les rapports de l'écrivain et du public et la fonction même de la littérature. Il s'attache à montrer que le seul genre de roman parfaitement adapté aux exigences de notre époque est le roman de situation. Ce type de roman correspond à la nouvelle position des romanciers, qui sont *situés* profondément dans l'histoire : « Brutalement réintégrés dans l'Histoire, nous étions acculés à faire une littérature de l'historicité⁷⁴² », écrit-il. La technique « sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants⁷⁴³ », déjà préconisée dans l'étude sur Mauriac, n'est plus cette fois justifiée par des fins esthétiques — fonder l'existence des personnages romanesques — mais découle d'un impératif moral que la notion d'*engagement* remplit parfaitement : « rendre compte de son époque ». Situation et engagement sont donc pris dans une boucle interprétative qui les rend inséparables l'un de l'autre.

Sartre s'explique rétrospectivement sur le changement de perspective qui s'est opéré entre *L'Âge de raison* et *Le Sursis*, c'est-à-dire sur le passage de l'individuel au collectif. Il montre que la découverte de l'historicité s'inscrit sur fond de « duperie », d'« escamotage historique », puisque la vision rétrospective des années de paix qui viennent de s'écouler apparaît brutalement comme prélude à la guerre. Citons le passage presque *in extenso*, qui théâtralise en quelque sorte l'avènement d'un concept :

À partir de 1930, la crise mondiale, l'avènement du nazisme, les événements de Chine, la guerre d'Espagne, nous ouvrirent les yeux ; il nous parut que le sol allait manquer sous nos pas et, tout à coup, *pour nous aussi* le grand escamotage historique commença : ces premières années de la grande Paix mondiale, il fallait les envisager soudain comme les dernières de l'entre-deux-guerres ; chaque promesse que nous avions saluée au passage, il fallait y voir une menace, chaque journée que nous avions vécue découvrait son vrai visage : nous nous y étions abandonnés sans défiance et elle nous acheminait vers une nouvelle guerre avec une rapidité secrète, avec une rigueur cachée sous des airs nonchalants, et notre vie d'individu, qui avait paru dépendre de nos efforts, de nos vertus et de nos fautes, de notre chance et de notre malchance, du bon et du mauvais vouloir d'un très petit nombre de personnes, il nous semblait qu'elle était gouvernée jusque dans ses plus petits détails par des forces obscures et collectives et que ses circonstances les plus privées

⁷⁴² J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 215.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 224.

reflétaient l'état du monde entier. Du coup nous nous sentîmes brusquement *situés* : le survol qu'aimaient tant pratiquer nos prédécesseurs était devenu impossible, il y avait une aventure collective qui se dessinait dans l'avenir et qui serait *notre* aventure [...]. L'historicité reflua sur nous ; dans tout ce que nous touchions, dans l'air que nous respirions, dans la page que nous lisions, dans celle que nous écrivions, dans l'amour même, nous découvriions comme un goût d'histoire, c'est-à-dire un mélange amer et ambigu d'absolu et de transitoire⁷⁴⁴.

Mettant brusquement fin à la forme de vie singulière dans laquelle et par laquelle chaque individu constituait son identité en fonction de ses lois et de ses possibilités propres, la guerre apparaît comme une force obscure capable d'anéantir les projets des hommes et leurs attentes, c'est-à-dire tout ce qui « ouvre » un avenir et un sens. Comme Sartre, Beauvoir recourt à l'hypotypose, dans *L'Invitée*, pour dévoiler le reflux de l'historicité, la violence de la guerre contenue en creux dans chaque chose :

Elle était là, en effet, tapie entre le poêle ronflant et le comptoir de zinc aux reflets jaunes, et ce repas était une agape mortuaire. Des casques, des tanks, des uniformes, des camions vert-de-gris, une immense marée boueuse déferlaient sur le monde ; la terre était submergée par cette glu noirâtre où l'on s'enlisait, avec sur les épaules des vêtements de plomb à l'odeur de chien mouillé, tandis que des lueurs sinistres éclataient au ciel. (*I*, 324-325)

Dans ses Mémoires, elle préfère parler de « malentendu » : « Quel malentendu ! J'avais vécu non pas un fragment d'éternité mais une période transitoire : l'avant-guerre » (*FA*, 684). La même « duperie » s'est installée dans l'après-guerre, lorsque la paix devait « ferment[er] la justice et la raison » :

La victoire même n'allait pas renverser le temps et ressusciter un ordre provisoirement dérangé ; elle ouvrait une nouvelle époque : l'après-guerre. [...] L'éphémère était mon lot. Et l'Histoire charriait pêle-mêle, avec des moments glorieux, un énorme fatras de douleurs sans remède. (*FA*, 684-685)

La romancière déploiera le même arsenal rhétorique à travers ses personnages dans *Les Mandarins* pour dévoiler les grandes désillusions qui marquèrent les années d'après-guerre : la promesse d'un avenir sous le signe de la paix et du bonheur, alors que se profilent, à l'échelle de l'histoire collective, des rapports de force entre les deux blocs, ceux qui donneront naissance à la guerre froide, et, à plus petite échelle, les règlements de compte privés. L'œuvre de Beauvoir sera fondamentalement affectée par cette prise de conscience rétrospective, qui modifia sa vision du monde au point de ne plus *feindre* « d'échapper à [s]a situation » dans le monde (*FA*, 685).

2.3.2. De Henri Heine à « Labrousse »

Dans *La Force de l'âge*, Beauvoir dit tenir le concept de situation de Sartre. Elle parle de « l'idée de situation introduite par Sartre dans *L'Être et le Néant* » (*FA*, 626). Cette idée serait venue à Sartre lors de sa permission de février 1940, ce que confirme une entrée des *Carnets*

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 212-214.

de la drôle de guerre datée du 1^{er} février, où il dit vouloir assumer sa situation. Mais le concept apparaît plus tôt dans les lettres et les carnets.

Si le *Journal de guerre* de Beauvoir use à de nombreuses reprises du terme de situation⁷⁴⁵, il n'est pas toujours employé avec la même dimension. Le plus souvent, c'est la contingence qui définit une situation, à moins qu'elle ne renvoie à une expérience affective comme celle de la passion et de la jalousie. Entre immanence et distance, Beauvoir perçoit la situation comme une donnée malléable sur laquelle elle a toute maîtrise, pour ne pas avoir à subir une complication amoureuse qu'elle n'a pas choisie. Parce que son amant Jacques Bost devait passer sa prochaine permission avec « Kos. », en novembre 1939, Beauvoir note avec rage :

En un sens je tire dessus parce que j'aime pousser à fond, en moi-même, cette histoire, vivre au plus plein la situation, forcer dessus même — et puis quand même, je prends des points de vue, je sors de l'histoire pour m'en délivrer quand elle poisse trop. (JG, 125)

L'ambiguïté de sa situation physiologique et sociale commence à l'intéresser lorsqu'elle écrit — le même jour :

Je sens que je deviens quelque chose de bien défini : en ceci je sens mon âge, je vais avoir 32 ans, je me sens une femme faite, j'aimerais savoir laquelle. Hier soir je parle longtemps avec Sartre d'un point qui m'intéresse en moi justement, c'est ma « féminité », la manière dont je suis de mon sexe et n'en suis pas. Ça serait à définir et aussi en général ce que je demande à la vie, à ma pensée, et comment je me situe dans le monde. (JG, 126)

La situation prend une dimension politico-historique le 2 janvier 1940, lorsqu'elle emploie l'expression « en situation » entre guillemets en évoquant, dans son *Journal*, le destin tragique de l'écrivain Henri Heine :

Je lis la fin de la vie de Heine — ça m'intéresse parce qu'on ne peut pas être plus « en situation » que n'était ce type, juif, réfugié allemand, solidaire des exilés en France, etc. — et c'est curieux cette immigration allemande d'il y a cent ans, symétrique de celle d'aujourd'hui, et tous ces gens qu'il a connus — et cet amour d'enfer, à la Proust, et cette fin odieuse. (JG, 227)

Cette réflexion est aussitôt répercutée dans la lettre qu'elle écrit à Sartre le même jour :

Dans le café des Houches, et tous ces deux jours d'ailleurs, j'ai lu une vie de Henri Heine parue à la N.R.F. il y a 3 ou 4 ans, que je tiens du Hongrois et qui m'a vraiment amusée. La connaissiez-vous ? *drôle de vie individualiste mais pénétrée de social autant qu'il est possible, rarement type a été plus « en situation » que celui-là* — à travers lui on suit l'histoire de l'immigration juive allemande d'il y a cent ans, et c'est curieux de voir ça à la lumière d'aujourd'hui — [...]. (LAS II, 11 ; je souligne)

L'échange avec Beauvoir à propos de la biographie de Heine fait glisser le débat portant sur la situation de l'écrivain vers la question de l'authenticité. Sartre répond à Beauvoir :

⁷⁴⁵ Le terme apparaît trente fois dans le *Journal de guerre*.

J'ai lu la vie de Heine (le début) et ça m'a inspiré de curieuses réflexions. Comme en effet je le louais en moi-même d'avoir su assumer sa condition de Juif et que je comprenais lumineusement que des Juifs rationalistes comme Pieter ou Brunschvick étaient inauthentiques en ce qu'ils se pensaient hommes d'abord et non Juifs, il m'est venu cette idée, comme une conséquence rigoureuse, que je devais m'assumer comme Français ; c'était sans enthousiasme et surtout c'était vide de sens pour moi. [...] Je me demande où l'on va par là et je vais m'occuper de tout cela demain. Depuis que j'ai brisé mon complexe d'infériorité vis-à-vis de l'extrême gauche, je me sens une liberté de pensée que je n'ai jamais eue ; vis-à-vis des phénoménologues aussi. Je veux dire que *je ne pense plus en tenant compte de certaines consignes (la gauche, Husserl), etc., mais avec une totale liberté et gratuité, par curiosité et désintéressement pur, en acceptant par avance de me retrouver fasciste si c'est au bout de raisonnements justes* (mais n'ayez crainte, je ne crois pas que ce soit à envisager). (LAC II, 21 ; je souligne)

Margaret A. Simons, dans un article paru dans *Les Temps modernes* où elle tente de montrer l'indépendance de la pensée philosophique de Beauvoir, voit dans cet échange entre Sartre et Beauvoir un différend philosophique important. Selon elle, Sartre « critique l'universalisme comme inauthentique ». Elle ajoute :

Mais la référence au fascisme suggère qu'il ne renie pas l'essentialisme comme un fondement possible de l'action politique, bien qu'il trouve « vide de sens » de s'assumer « comme Français ». Pour Sartre, la situation est extérieure à la réalité humaine définie comme liberté. [...] En revanche, pour Beauvoir, la situation est intérieure à la réalité humaine, et il y a un élément de défi et d'ambiguïté dans l'engagement politique. En 1940, Beauvoir s'intéresse surtout à la situation de Heine comme « juif, réfugié allemand, solidaire des exilés en France » (JDG, 227) et pas seulement « comme Juif »⁷⁴⁶.

Beauvoir semble maintenir *contre* Sartre que toutes les situations ne sont pas identiques, que les possibilités concrètes qui s'ouvrent aux hommes sont inégales. Poursuivons l'échange épistolaire. L'idée heideggérienne de « s'assumer comme Français » fait retour dans la lettre du 8 janvier 1940 à Sartre :

[J]e ne sais pas s'il faut s'assumer comme Français, j'y réfléchirai d'ici demain ; en partie oui, certainement, il me semble qu'écrire *La Nausée*, c'est en quelque sorte s'assumer comme Français ; n'avons-nous pas parlé de ça chez « Rey » une fois ? qu'on ne pouvait se solidariser avec les juifs persécutés d'Allemagne comme on le ferait pour les Juifs de France et que dans le fait d'être « en situation » il fallait compter les frontières ? j'y réfléchirai (mais il me semble que cette assumption n'entraîne pas plus le patriotisme que d'assumer la guerre n'entraîne le bellicisme) [...]. (LAS II, 25-26)

Si Beauvoir s'intéresse tant à cette question, c'est qu'elle a écrit, « dans [s]on petit roman » (*L'Invitée*), « une conversation où Pierre s'assume comme Français précisément, en refusant l'idée de transporter son théâtre en Amérique » (LAS II, 26). La scène, effectivement, apparaît dans le texte publié. Pierre rétorque à Gerbert, qui imagine avec Françoise un exil heureux en Amérique : « Quel sens cela peut-il avoir pour moi de travailler en exil ? Pour désirer laisser

⁷⁴⁶ Margaret A. Simons, « L'indépendance de la pensée philosophique de Simone de Beauvoir », *Les Temps modernes*, N°619, juin-juillet 2002, p. 49-50.

des traces dans le monde, il faut en être solidaire ». Le ton monte progressivement et la discussion se poursuit :

— Si la guerre éclate, je ne voudrais pas la manquer, dit Labrousse. Je vous avouerai même que j'en ai une espèce de curiosité.

— Vous êtes rien vicieux, dit Gerbert.

Il avait rêvé toute la journée à la guerre, mais ça glaçait les os d'entendre Labrousse en parler posément, comme si elle avait déjà été là. [...]

— Moi non plus, dit Françoise, je n'aimerais pas que quelque chose d'important se passe sans moi.

— À ce compte-là il aurait dû s'engager en Espagne, dit Gerbert, ou même partir pour la Chine.

— Ce n'est pas pareil, dit Labrousse.

— Je ne vois pas pourquoi, dit Gerbert.

— Il me semble qu'il y a une question de situation, dit Françoise. Je me rappelle quand j'étais à la Pointe du Raz et que Pierre voulait me forcer à partir avant la tempête, j'étais folle de désespoir ; je me serais sentie en faute si j'avais cédé. Tandis qu'en ce moment, il peut bien y avoir toutes les tempêtes du monde.

— Voilà, c'est exactement ça, dit Labrousse. *Cette guerre-ci appartient à ma propre histoire* et c'est pourquoi je ne consentirais pas à sauter par-dessus à pieds joints. (I, 324-325 ; je souligne)

Pierre prône la liberté avant tout : « [J]'accepterais de vivre à peu près n'importe quoi, justement parce que j'aurais toujours la ressource de le vivre librement » (I, 326). Gerbert rétorque : « Drôle de liberté [...] ». Les propos de Pierre, « pris en flagrant délit de penser », suscitent aussi l'ironie de Françoise :

— Gerbert a quand même raison, dit Françoise. Tu trouveras justifié n'importe quel monde où il y aurait une place pour toi. Elle sourit : J'ai toujours soupçonné que tu te prenais pour Dieu le Père. (I, 326)

La critique du concept sartrien de liberté apparaît en filigrane dans ces lignes. Beauvoir a bien sa manière à elle de penser la situation, en acceptant l'idée d'une perméabilité de la conscience et du monde physique. *Le Sang des autres*, à son tour, interrogera les limites de la liberté sartrienne.

Michel Kail, dans son prélude aux textes de *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, montre, à juste titre, combien la vision du monde de Beauvoir est indissociable de la philosophie existentialiste. La démarche de l'écrivaine est singulière en ceci qu'elle cherche à intégrer la philosophie existentialiste, avec la notion de liberté qui lui est inhérente, à la possibilité même de l'écriture romanesque. Celle-ci ne doit pas « figer les circonstances dans un contexte, tel un mur contre lequel les sujets se cognent, mais [...] les constituer en une "situation" ». Contre le déterminisme du « contexte », qui constitue un « bloc » de circonstances extérieures que les hommes ne sauraient modifier, Beauvoir oppose la liberté contenue dans chaque situation, et les rend strictement contemporaines l'une de l'autre. Cette exigence impose un exercice de pensée, une gymnastique de l'esprit qui doit être la règle d'or du philosophe et de l'écrivain : « non pas délimiter d'abord une liberté pour l'installer ensuite dans une situation, non pas d'abord recenser les composants d'une situation pour

ensuite y injecter une liberté, mais penser tout ensemble liberté et situation comme inscrites dans une totalité, ou, mieux, comme à l'œuvre dans une totalisation⁷⁴⁷ ».

Avant de parvenir à formuler cette « recette » idéale du roman métaphysique en 1946, Beauvoir a insufflé à son œuvre littéraire une nouvelle orientation conceptuelle. C'est en évoquant dans son *Journal de guerre* son prochain roman, celui qui succède à *L'Invitée*, que Beauvoir convoque l'idée de « situation » pour prendre en charge l'originalité et la plurivalence du *Sang des autres* : « Le prochain sera sur la *situation individuelle*, sa signification morale et son rapport avec le social. Importance de cette dimension métaphysique » (JG, 363). Le scénario du *Sang des autres* conjugue, pour la première fois, deux plans : celui de la vie privée — l'histoire d'amour impossible entre Jean Blomart et Hélène — et celui de la vie collective — l'expérience de la défaite puis de l'occupation allemande, la collaboration et l'engagement dans la Résistance. *Les Mains sales* de Sartre, en 1948, utiliseront le même ressort dramatique, la même différence d'échelle. L'écriture romanesque, dès 1941, a donc pour tâche de montrer ces « situations métaphysiques » sans recourir à la démonstration et à l'arsenal classique du réalisme objectif.

2.3.3. Le roman de situation beauvoirien

La rédaction du *Sang des autres* est contemporaine de celle du *Sursis* — d'octobre 1941 à début 1943 pour l'un, et de 1941 à 1944 pour l'autre. Or, le second volume des *Chemins de la liberté* apparaît pour ses lecteurs comme pour ses critiques comme le roman de situation par excellence puisqu'il vise la découverte de l'historicité et use de techniques romanesques en accord avec le « réalisme brut de la subjectivité » — qui constitue l'une des conséquences esthétiques de l'exigence éthique et métaphysique sartrienne. Les personnages apparaissent bien, selon le vœu de Sartre, comme des consciences « à demi lucides et à demi obscures », mais aussi comme des consciences *en devenir* : ils ne se présentent pas arrêtés, mais *engagés* dans une histoire, pliant sous le poids de leur avenir. Si l'on reprend la définition du « roman de situation » donnée par Sartre en 1947, la notion renvoie aussi bien à l'énoncé qu'à l'énonciation, puisqu'il souhaitait trouver une technique qui puisse correspondre à la « métaphysique du romancier⁷⁴⁸ ». Il formule ainsi les règles qui gouvernent la technique narrative de l'ensemble des *Chemins de la liberté* :

Puisque nous étions *situés*, les seuls romans que nous puissions songer à écrire étaient des romans de *situation*, sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants ; bref il nous fallait, si nous voulions rendre compte de notre époque, faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée, peupler nos livres de consciences à demi lucides et à demi obscures, dont nous considérerions peut-être les unes ou les autres avec plus de sympathie, mais dont aucune n'aurait sur l'événement ni sur soi de point de vue privilégié, présenter des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes — y compris sur elle-même — et toutes sur chacune et qui ne pourraient jamais décider du dedans si les changements de leurs destins venaient de leurs efforts, de leurs fautes ou du cours

⁷⁴⁷ Michel Kail, « Une leçon de lecture », *ESN*, p. IV.

⁷⁴⁸ Je renvoie à l'article de Sartre sur la temporalité chez Faulkner, « À propos de "Le Bruit et la fureur", la temporalité chez Faulkner » (1939), dans *Situations I* [1947], *op. cit.*, p. 66.

de l'univers ; il nous fallait enfin laisser partout des doutes, des attentes, de l'inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures [...] ⁷⁴⁹.

Le Sursis semble être au plus près des espérances sartriennes en matière de « roman de situation ». La multiplication des personnages — autant de perceptions subjectives isolées et fragmentaires —, l'élargissement spatio-temporel et l'accélération du rythme narratif, parmi les procédés les plus spectaculaires, aboutissent à une vision simultanée du monde qui interdit la possibilité d'un regard omniscient. Rien de tel dans *Le Sang des autres*, qui ne procède apparemment pas d'une telle virtuosité esthétique ; et pourtant, certaines de ces techniques sont déjà en place chez Beauvoir, comme la variété de l'orchestration des consciences — qui suppose un entremêlement des voix — et le montage singulier d'une temporalité alternée ⁷⁵⁰.

Du point de vue de la diégèse, Beauvoir s'est attachée tout particulièrement au devenir de ses personnages dans la mesure où ceux-ci sont des individus « en suspens », qui hésitent, cherchent à s'engager, et non pas des individus dont la conduite a un sens absolu, pour toujours fixé. *Le Sang des autres* précède de peu *Les Bouches inutiles* et l'essai *Pyrrhus et Cinéas*, que Beauvoir écrivit en trois mois. Le drame et l'essai se présentent comme deux modes d'exposition — l'un fictionnel, l'autre poético-théorique — d'une même recherche :

Sur certaines des questions que j'avais abordées dans *Le Sang des autres* il me restait des choses à dire, en particulier sur le rapport de l'expérience individuelle à la réalité universelle : j'avais ébauché un drame sur ce thème. (FA, 626)

Dans l'essai, elle tente de définir ce que représente pour elle la « situation », en partant des enseignements de Heidegger :

Si l'homme est un « être des lointains », pourquoi se transcende-t-il jusque-là, pas plus loin ? comment se définissent les limites de son projet ? me demandai-je dans une première partie. Je récusai la morale de l'instant et aussi toutes celles qui mettent en cause l'éternité ; aucun homme singulier ne peut entrer réellement en rapport avec l'infini, qu'on nomme celui-ci Dieu ou Humanité ; je montrai la vérité et l'importance de l'idée de « situation » introduite par Sartre dans *L'Être et le Néant*. [...] J'avais compris aussi qu'au sein d'un monde en lutte tout projet est une option et qu'il faut — comme Blomart dans *Le Sang des autres* — consentir à la violence. (FA, 626)

C'est pourtant dans la fiction que Beauvoir semble avoir trouvé le moyen le plus efficace de montrer « la vérité et l'importance de l'idée de “situation” » et son lien étroit et complexe à l'engagement et à la liberté. Pour Jean Blomart, le protagoniste du *Sang des autres*, fils d'un riche imprimeur ⁷⁵¹, l'engagement implique de délaisser son passé, de s'en libérer et de se recréer à neuf. « Plus de fils Blomart : rien qu'un homme, un homme vrai et sans tache, ne dépendant que de soi-même » (SA, 31). Il éprouve une réaction vive à l'égard des formes moribondes de l'univers bourgeois qu'il découvre, en grandissant, chez ses parents, et qui

⁷⁴⁹ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, op. cit., p. 224-225.

⁷⁵⁰ Nous reviendrons plus longuement sur le traitement de la temporalité dans le roman au chapitre II.

⁷⁵¹ « Blomart » résonne étrangement avec « Gallimard » : le « fils Gallimard » n'est-il pas une des influences possibles du personnage du *Sang des autres* ?

s'insinue partout, comme l'air ou la lumière, ou plutôt comme une odeur, « cette odeur sans joie », ce « goût croupi » qui s'infiltre dans toute la maison et qui devient, par une forme de contagion, la perception même du monde. Sa mère incarne tout ce qu'il déteste : la résignation, l'immobilisme, mais aussi l'hypocrisie et la bonne conscience bourgeoise à l'égard des pauvres⁷⁵², ce que le narrateur, Jean, nomme le « remords », dans ce passage aux tonalités sarrautiennes :

Peut-être l'avait-elle rencontré ailleurs encore, sous des figures inconnues ; elle l'emportait partout avec elle, sous les manteaux de fourrure, sous les robes pailletées, étroitement collé à son petit corps potelé. C'était pour ça sans doute qu'elle avait toujours l'air de s'excuser ; elle parlait sur un ton d'excuse aux domestiques, aux fournisseurs ; elle marchait à petits pas rapides, toute ramassée sur elle-même comme pour amenuiser l'espace qu'elle accaparait. (SA, 14)

Jean pense encore : « C'était sa présence même qu'il me fallait détester » (SA, 32). La critique du milieu bourgeois qu'incarne sa mère et qui est couronnée par son père est sans appel :

Il se sentait sur le luxe qui l'entourait des droits d'autant plus sûrs qu'il ne se souciait pas d'en jouir. Il travaillait tout le jour, et le soir il lisait de gros livres en prenant des notes. Il n'aimait pas recevoir, il ne sortait presque jamais. Il mangeait et buvait avec indifférence. On aurait dit qu'il regardait ses cigares, ses bourgognes, son Armagnac 1893 comme des distinctions honorifiques nécessaires seulement à la paix de sa conscience⁷⁵³. (SA, 20)

Jean ressent le besoin impérieux de rejeter son milieu familial avec ses privilèges, de sortir d'une situation qu'il n'a pas choisie, et qu'une phrase, à elle seule, semble résumer : « Ça a toujours été comme ça » (SA, 31). Il veut échapper à cette fonction sociale qui l'attend dans l'avenir — en assurant la succession de son père — et qui doit déterminer la réalité métaphysique de son individu. « Ça a toujours été comme ça : justement ! il fallait détruire toutes ces choses qui existaient, inertes, sans avoir été choisies ». Le cheminement de Jean vers sa liberté implique donc d'abord de rejeter son milieu originel selon une incitation intérieure toute gidienne, et d'être sans poids, sans attache. Il lui faut garder « la tête haute, les mains vides », pour parvenir à *se choisir* et créer de nouveaux liens au monde. Ainsi Jean, comme Mathieu dans *Le Sursis*, est-il « seul », « prêt pour sa liberté »⁷⁵⁴. Il s'engage alors comme ouvrier chez un concurrent de son père pour « désormais coïncider avec le choix qu'il faisait de lui-même » (FA, 610). La subversion sociale qui s'exprime au début du roman est donc motivée par le désir de rechercher une liberté *pour être*.

Mais il y a autre chose, de plus insaisissable, dont Jean veut s'affranchir et qui nécessite, d'après lui, une telle table rase de son passé : c'est « la sève pourrie du vieux monde » (SA, 27) qui circule dans ses veines, « l'absolue pourriture cachée au sein de tout destin humain »

⁷⁵² « La misère ne semblait exister que pour être soulagée, pour laisser aux petits garçons riches le plaisir de donner [...] » (SA, 15).

⁷⁵³ Cette séquence illustre magistralement l'écriture moraliste de Beauvoir, comme nous le verrons dans la dernière partie de la thèse.

⁷⁵⁴ Expression utilisée par Sartre dans la seule interview qu'il a donnée au moment de la sortie des deux premiers volumes des *Chemins de la liberté*. Voir Sartre, *Œuvres romanesques*, « Entretien avec Christian Grisoli », *op. cit.*, p. 1915.

(SA, 12), c'est ce sentiment de culpabilité qui lui a été inculqué dès sa naissance, cette « faute » collée à son existence et qui détermine, d'un point de vue métaphysique, tout le texte à venir : quoi qu'il fasse, il se sait responsable du destin d'autrui. À la manière d'un récit d'apprentissage, Jean découvre l'erreur monumentale qui lui faisait croire qu'il pouvait s'affranchir de ce sentiment en délaissant son passé. C'est là une des originalités du *Sang des autres* : la liberté que recherche Blomart n'est en fait qu'un faux-semblant, parce qu'elle contient en elle-même ses propres limites. Ce « remords » dont il est question au début de livre, qui entre « par les yeux, par les oreilles, par les narines », s'il demeure pour le lecteur cet objet indéterminé, sans référent exact, n'est pas seulement *social*, il est *ontologique* : il renvoie insidieusement au malaise individuel beaucoup plus profond ressenti par Jean, et étroitement lié à sa présence au monde. La « crise » qu'il traverse n'est pas tant politique qu'existentielle, si bien que, dès le début du roman, l'écriture joue sur les deux tableaux : on passe sans cesse d'une revendication idéologique interrogeant le collectif à la sphère beaucoup plus intime de l'existence.

Le roman doit pour une bonne part sa forme narrative tissée, mêlant différentes « voix », divers niveaux narratifs, à ce jeu d'imbrication entre le singulier et l'universel, qui détermine, précisément, ce qu'est une *situation*, au point que le narrateur, et partant, le lecteur, ne sait plus si le leitmotiv de la « faute » qui traverse le roman a été inspiré à Jean de l'extérieur, ou si elle est consubstantielle à sa propre existence. C'est en tout cas autour de cette équivoque que se noue le roman de situation beauvoirien.

Pour bâtir son intrigue, Beauvoir est partie d'une situation qu'elle connaît bien pour l'avoir observée aux côtés de son cousin Jacques : les lettres gravées dans la pierre « Blomart et fils, Imprimeurs » évoquent celles de la « maison Laiguillon »⁷⁵⁵, cette fabrique de vitraux qui appartenait à la famille paternelle de Jacques et que le jeune homme, orphelin de père à l'âge de deux ans, se donna pour mission de faire fructifier. Beauvoir relate dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée* l'ascension suivie de l'agonie de l'entreprise familiale :

Gravé sur une façade, inscrit dans la lumière de beaux vitraux chatoyants, le nom de Laiguillon avait à ses yeux l'éclat d'un blason ; mais aussi, s'il s'en targuait avec tant d'ostentation, c'est qu'il se vengeait de sa mère en reconnaissant exclusivement son ascendance paternelle. (MJFR, 276)

En partant d'une origine et d'une situation presque communes — la question de la succession dans un milieu bourgeois — Beauvoir a tracé pour son héros un chemin situé exactement à l'opposé de celui de Jacques :

Un enfant, c'est un insurgé : il se voulut raisonnable comme un homme. Il n'eut pas à conquérir la liberté mais à s'en défendre : il s'imposa les normes et les interdits qu'un père vivant lui eût dictés. [...] il nourrissait de grands projets ; il ne se contenterait pas d'une modeste clientèle de curés de campagne ; les vitraux Laiguillon étonneraient le monde par leur qualité artistique, et la fabrique deviendrait une entreprise d'envergure. (MJFR, 276-277)

⁷⁵⁵ Beauvoir signale cette ressemblance dans *La Force de l'âge* : « Fils d'un riche imprimeur, il [Blomart] vivait dans une maison dont l'atmosphère m'avait été inspirée par celle de la maison Laiguillon » (FA, 618).

La désillusion sera grande, puisque, sans famille et sans argent, Jacques se jettera définitivement dans les affaires, délaissant l'art. Si Jacques échoue à coïncider avec le personnage qu'il désirait ardemment incarner : « le fils Laiguillon », le héros du roman, Jean, prend le parti opposé et refuse de s'identifier à la condition bourgeoise — Beauvoir n'aurait-elle pas rêvé meilleur destin pour Jacques que celui de Jean Blomart ? N'est-ce pas là une manière, pour la romancière, de se venger de la trahison sentimentale de son cousin en créant de toutes pièces, à partir de ce modèle *manqué*, un héros fantasmé au destin antagoniste qui, loin de se comporter en héros solitaire, en sujet unique en face des autres, souhaite établir avec eux des rapports translucides, de libertés à libertés ?

À la situation métaphysique de Jean, qui prend les apparences d'une révolte d'adolescent aux dimensions sociales et politiques, se superpose une situation beaucoup plus concrète, qui sert de cadre au roman et lui donne un début et une fin : celle incarnée par le moment du *choix*, qui est ce point décisif situé exactement à l'intersection de la vie privée et de l'histoire collective. Pris dans la tourmente de la guerre, de la défaite et de l'occupation, Jean décide d'entrer dans l'action, de renoncer au pacifisme et d'accepter, quelles qu'en soient les conséquences, la violence. Dès l'incipit, Laurent demande à Jean de choisir : « — Il faut que je sache si c'est décidé ou non pour demain matin [...] ». Il s'agit donc de savoir si, parvenu au seuil de l'engagement, c'est-à-dire au moment où il prendra le plus conscience de sa liberté, Jean va franchir le pas et renouveler un acte terroriste au risque de voir s'abattre des représailles sur la population. Or la décision de Jean est comme suspendue, puisque ce n'est qu'à la fin du roman que le lecteur en prendra connaissance.

Beauvoir revient dans ses mémoires sur ce procédé de retardement qui est créateur de *suspense* pour le lecteur : « [...] à l'aube, donnerait-il, ne donnerait-il pas le signal d'un nouvel attentat ? » (FA, 621). On est bien au cœur d'un roman de *situation*, voire de *situations*, qui accule ses protagonistes à prendre des décisions radicales dans des « situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes⁷⁵⁶ », selon la définition sartrienne du « théâtre de situations ». On pourrait aisément appliquer au roman beauvoirien ce que Sartre s'attache à montrer pour le théâtre : « Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie ». Le parallèle avec le théâtre n'est pas sans fondement, et il nous permet de poser un autre regard sur la pièce écrite peu de temps après *Le Sang des autres*, *Les Bouches inutiles*, qui repose précisément sur la même stratégie dramatique de rétention de l'information et de l'action, d'attente et de suspens. Si Beauvoir puise en partie sa matière narrative et son intrigue dans les chroniques italiennes de Sismondi, en mettant en scène le siège d'une ville et les moyens de combattre la famine, elle en dramatise les enjeux :

Un fait qui se reproduisit dans plusieurs d'entre elles me frappa : au cours d'un siège, pour se défendre contre la famine, il arrivait que les combattants chassent dans les fossés les femmes, les vieillards, les enfants, toutes les bouches inutiles. Je me dis que j'utiliserais cet épisode dans mon

⁷⁵⁶ Sartre, « Pour un théâtre de situations », *Un théâtre de situations*, Folio, coll. « Essais », p. 20. Texte paru dans *La Rue*, n°12, novembre 1947.

roman, et soudain, je tombai en arrêt : je venais, me semblait-il, de découvrir une situation éminemment dramatique ; je restai un long moment immobile, le regard fixe, en proie à une vive agitation. Entre le moment où la décision était prise et celui de son exécution, il y avait un délai, parfois assez long : que ressentaient alors les victimes et les pères, les frères, les amants, les époux, les fils qui les avaient condamnées ? (FA, 671-672)

Créer des situations éminemment dramatiques : pour parvenir à montrer les enjeux contenus dans chaque décision, chaque engagement pris par un personnage, la composition du *Sang des autres* devait pouvoir intégrer des situations *transversales*, montrer comment une situation individuelle peut engendrer des situations *plurielles*, tel un jeu de dominos, et comment ces différentes situations finissent par se recouper, assurant ainsi la cohérence et l'unité de l'œuvre.

Dans son *Journal de guerre*, Beauvoir tenait déjà son « sujet », le rapport avec l'autre, en dehors de tout lien avec les événements historiques. Elle souhaitait mettre en scène un amour impossible :

En même temps, histoire de cet amour du point de vue de l'homme qui se laisse aimer sans aimer mais cherche à être moral et se désole de ne pas pouvoir et pose le problème du rapport avec l'autre dans la facticité. (L'héroïne étant le rapport à l'autre dans la liberté.) Comment puis-je choisir pour autrui ? (par exemple de ne pas voir ou de voir quelqu'un. On peut imaginer Sor.⁷⁵⁷ courant après Guille qui se demande de quel droit choisir — et prétend la laisser libre, c'est encore créer une situation).

(Il vaudrait mieux corser un peu la situation.) (JG, 367-368)

« C'est encore créer une situation » : c'est sur ce dispositif fictionnel, joignant la surenchère à la répétition, que repose *Le Sang des autres*. Une autre histoire, en effet, se joue dans le roman, intimement liée à celle de Jean : le destin d'Hélène. Ce protagoniste féminin, dans une structure d'opposition à Jean, est, au début de l'intrigue, le personnage qui est le plus en dehors de l'histoire, jusqu'à son engagement dans la Résistance. Lorsque Jean aborde ces questions avec elle, elle lui fait « l'effet d'une étrangère » (SA, 156) ; elle vit dans l'éternel présent de l'ennui, dans un sommeil chronique qui la protège et la soustrait à la fois du temps de l'histoire. Il faudra le temps de l'occupation allemande, et les mesures qui en découlent à l'égard de la population juive, pour bouleverser son rapport au monde et à elle-même. Un double événement, au chapitre XII, réveille la conscience d'Hélène. C'est d'abord, « un dimanche pareil à tous les autres », « un de ces longs dimanches où il ne se passe rien » (SA, 293), l'appel au secours d'Yvonne la juive, pour sa mère, « Mme Kotz », menacée d'expulsion par les rafles, et pour elle-même, au moment où elle souhaite passer en zone libre grâce à l'action clandestine de Jean. La conscience d'Hélène est comme réveillée brutalement par le choc entre le temps monumental imposé par l'histoire, et le temps subjectif, celui de la quotidienneté morose :

Hélène partit en courant ; elle avait beau courir, le regard d'Yvonne restait posé sur elle et sa gorge était serrée de honte. Je n'y croyais pas, je n'y pensais pas, je dormais ; et la nuit, elle se

⁷⁵⁷ Sorokine.

retournait dans son lit sans pouvoir dormir, elle attendait. Je vernissais mes ongles, et pendant ce temps-là ils embarquaient les Juifs ! Enfermée dans cette chambre pleine de sommeil, de silence et d'ennui ; et dehors, c'est le jour, et les gens vivent et souffrent. Elle ralentit le pas, elle était hors d'haleine. (SA, 293)

C'est ensuite la scène déterminante à laquelle elle assiste, impuissante : une petite fille, « Ruth », est arrachée à sa mère par « un agent » sur une petite place silencieuse. Tout se passe comme si cette scène répétait en inversant les rôles mère-fille ce qui risquait d'arriver à la mère d'Yvonne : séparée à jamais de sa fille, victime innocente de la violence de l'histoire. D'autres signes semblaient lui être destinés avant la séparation cruelle d'une fille à sa mère : en se rendant au chevet de la mère malade d'Yvonne, elle avait croisé dans l'escalier de l'immeuble « un agent qui tenait un nourrisson dans ses bras » (SA, 293). De même, le « petit ours en peluche » qui appartient à Yvonne « avait déjà l'air d'un orphelin » (SA, 295). Autant d'indices qui traduisent l'arrachement à sa mère d'un enfant, dont le cri, insupportable, est devenu l'emblème de l'arrachement d'Hélène à elle-même, sa sortie hors de soi pour faire coïncider sa temporalité subjective avec le temps historique :

« Je vais voir Jean. » C'était indifférent, c'était naturel. Elle n'avait pas peur, elle n'attendait rien de lui. « Ruth ! ma petite Ruth ! » Il ne pourrait pas effacer ce cri, ce cri que plus jamais elle ne cesserait d'entendre. Et rien d'autre n'avait d'importance : « Ruth ! Ruth ! » Dans les rues, c'était la fin du dimanche, dimanche dans l'église, dimanche autour des tables de thé, et dans les cœurs fatigués. « Mon histoire : et elle se vit sans moi. Je dors et parfois, je regarde : et tout arrive sans moi. » [...]

Brusquement, les mots montèrent à ses lèvres : elle n'avait pas pensé à les dire, mais ils s'imposaient avec tant d'évidence qu'il lui sembla être venue là exprès pour les dire : Jean, je veux travailler avec vous. (SA, 298-299)

Hélène entre alors dans une autre temporalité, celle de Jean, celle des actions et des décisions qui marque immédiatement son destin, entraînant à son tour celui des autres. Mais, à la différence de Jean, dont les actions sont régies par une morale *de l'être*, Hélène, elle, recherche une liberté *pour agir*⁷⁵⁸. Chaque sujet du *Sang des autres* apparaît bien comme un signe pris dans ses relations avec autrui, décrivant ainsi le cercle d'une situation commune.

On a donc tout intérêt à relire ce « roman de la Résistance » *contre* Beauvoir, du moins à l'encontre d'un jugement formulé rétrospectivement et qui critique sévèrement le dogmatisme du texte, sa proximité avec le roman à thèse. Encouragé par la lecture faussée de ses contemporains — ou encourageant cette réception —, le jugement de Beauvoir ne résiste pas à l'analyse d'un roman qui apparaît avant tout comme « métaphysique » : on a vu combien le roman se désolidarisait, *in fine*, de son empreinte historique et des enjeux collectifs qui en fondent la trame et cherchait à *montrer*, et non démontrer une vérité.

Écrire *à même* le monde : en refusant de s'évader dans l'abstraction, de retenir le sens de son objet par le pur entendement, la pensée beauvoirienne cherche à réfléchir un vécu concret, à saisir « l'objet en tant qu'il se dévoile à nous dans la relation globale que nous soutenons

⁷⁵⁸ « Donne-moi quelque chose à faire ! » (SA, 299) demande-t-elle à Jean.

avec lui et qui est action, émotion, sentiment » (*ESN*, 73). Dès lors, elle se doit d'aborder les problèmes éthiques *en situation*, sans jamais se couper de la multiplicité des liens intentionnels qui nous relient au monde et qui composent chaque fois une situation singulière.

CHAPITRE II :

LES ROMANS D'APRÈS-GUERRE « CONFIGURANT » L'HISTOIRE

Les événements évoqués par Beauvoir dans ses romans d'après-guerre, à l'exception de *Tous les hommes sont mortels*, s'inscrivent dans un passé récent ; ils sont parfois même contemporains du moment d'écriture et font partie de son histoire personnelle⁷⁵⁹. C'est bien l'expérience vécue, inscrite dans un projet plus large — une réflexion sur les rapports qui unissent les hommes au temps et à l'histoire — qui est au cœur de son projet romanesque d'après-guerre. Cette réflexion s'articule à un autre questionnement, d'ordre narratif, qui cherche les moyens de mettre en mots l'expérience du temps vécu par les personnages.

L'Histoire pénètre progressivement la matière romanesque. Si, dans *L'Invitée*, elle figure comme toile de fond aux aventures du trio — la guerre est l'horizon événementiel des personnages dans la seconde partie —, la temporalité de la guerre innervait *Le Sang des autres* en situant les personnages en plein cœur de la tourmente. Une décennie plus tard, *Les Mandarins* regardent *en arrière* et *au présent* l'après-guerre. On assiste, dans les trois romans, à une relecture fictionnelle de l'histoire récente. Beauvoir va jusqu'à réincorporer l'ensemble des caractéristiques de l'ambition totalisante du roman réaliste — description de la vie de l'esprit, prise en charge de l'histoire du temps présent, représentation du réel social —, dans le sillage des grandes fresques romanesques telles que *Les Communistes* d'Aragon. Mieux, *Les Mandarins* prolongent le projet sartrien en proposant une relève des *Chemins de la liberté* laissés inachevés.

Dans l'ensemble de ses écrits, Beauvoir a toujours défendu l'idée d'une « évocation » de l'expérience, qu'elle préférerait sans doute au terme plus technique de « configuration » ou même de « représentation »⁷⁶⁰, qui suggère un geste de reproduction à l'identique de la réalité. À plusieurs reprises, on trouve sous sa plume le terme de « transposition », qui suppose une transformation, voire une *transfiguration* de l'expérience — Beauvoir repousse avec force la

⁷⁵⁹ Le roman *Tous les hommes sont mortels*, où l'histoire évoquée est perçue comme lointaine, est un cas à part : le narrateur, Fosca, est certes le témoin de l'expérience racontée, mais les événements sont mis à distance et correspondent à un passé révolu. Il conviendra alors de s'interroger sur la posture du narrateur, et surtout sur le statut ambigu du récit, à la frontière entre fiction et récit historique. C'est sur cette corde raide que Beauvoir a choisi de tenir son roman de 1946.

⁷⁶⁰ Lorsqu'il est employé, le terme de « représentation » est toujours associé chez Beauvoir à l'image de soi-même par rapport à autrui : par exemple, dans les notes de son *Journal de guerre* : « À étudier, ma position par rapport aux gens, ma représentation de moi par rapport aux gens ; pourquoi cette non-prise au sérieux devant des spécialistes intellectuels ? en partie l'incompétence politique, le manque de lien avec le social » (Samedi 2 décembre 1939, *JG*, p. 180-181). Le terme a très souvent une connotation théâtrale, comme lorsque Beauvoir dit jouer à « la femme en temps de guerre » : « [J]'ai eu une vive représentation de moi comme "entrant dans le "Dôme" avec des yeux encore gros de larmes", ça m'a fait absolument nécessaire, c'était typiquement la femme en tant de guerre. Et c'était moi. » (Mardi 10 octobre 1939, *JG*, p. 83).

notion d'imitation ou de reproduction. C'est sur ce rapport paradoxal de proximité et de distance à l'expérience temporelle vécue que s'élabore son projet narratif d'après-guerre.

1. La « mise en intrigue » de l'histoire récente

Il est devenu aujourd'hui ordinaire de ne plus différencier les fictions littéraires des récits historiques du point de vue de la *narration*, et pourtant, il paraît nécessaire, en introduction de ce chapitre, de revenir sur une position qui fut défendue dans les années 1960 par de nombreux historiens, philosophes et critiques littéraires. Raphaël Baroni, dans *L'Œuvre du temps*, dresse un état des lieux de la question et rappelle que l'effacement des frontières entre récit historique et récit fictionnel s'est étendu à l'ensemble des récits possibles :

Les narrations autobiographiques, ethnographiques, journalistiques ou historiographiques, et même nos souvenirs les plus intimes ou nos projets les plus secrets, semblent aujourd'hui placés sous une forme de méfiance généralisée : toutes ces façons d'envisager le monde, de se référer à ses histoires, c'est-à-dire de le raconter, apparaissent comme des « médiations », une façon bien humaine de façonner le monde en se servant d'un répertoire de formes sémio-discursives disponibles⁷⁶¹.

Il n'y aurait, entre le monde et les récits qui le racontent, qu'un seul type de rapport possible : « un rapport créatif — une “construction” ou une “configuration” — qui confèrerait à l'expérience brute des traits qu'elle n'aurait pas *en elle-même*⁷⁶² ». La configuration du vécu ou « mise en intrigue » renvoie explicitement au modèle herméneutique construit par Paul Ricœur dans *Temps et récit*, reposant sur sa triple *mimèsis*. C'est le deuxième temps du système qui nous intéressera particulièrement : la *mimèsis II* ou *configuration* désignant les structures narratives proprement dites et le processus de « mise en intrigue » que Ricœur définit comme un « dynamisme intégrateur qui tire une histoire complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers *en* une histoire une et complète⁷⁶³ ».

1.1. Temporalité et narrativité

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler le lien intrinsèque qui unit la littérature, et plus particulièrement la fabrique des récits, à l'expérience du temps : « Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel », rappelle Paul Ricœur. Plus que cela, le modèle qu'il propose repose sur la réciprocité qu'il établit entre temporalité et narrativité : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le

⁷⁶¹ Raphaël Baroni, « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2009, p. 45-46. Dans ce texte qui correspond à la fusion de deux articles publiés antérieurement, R. Baroni revient sur les dérives d'une lecture généralisante et relativiste du modèle ricœurien ; il remet en cause l'idée courante selon laquelle « tout est fiction et tout est réel en même temps », posture « à laquelle Ricœur a toujours tenté de résister » (*Ibid.*, p. 54).

⁷⁶² *Ibid.*, p. 46.

⁷⁶³ Paul Ricœur, *Temps et récit II*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 19.

récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle ». C'est à cette présupposition majeure qu'il consacre la première partie de *Temps et Récit I*.

Or, c'est sur le constat d'une faille, d'une énigme du temps vécu, décrite dans les termes augustinien d'une distention de l'âme (la « *distentio animi* »), que repose le système construit par Ricœur. À « la déficience ontologique caractéristique du temps humain », qui se mesure directement « aux apories qui affligent la conception du temps en tant que tel⁷⁶⁴ » répliquerait le travail de mise en intrigue qui humanise l'expérience en la portant au langage et en la rendant transmissible. Par le biais d'un « dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers en une histoire une et complète⁷⁶⁵ », le récit permettrait de résoudre l'impasse constitutive du temps humain. Les intrigues apparaissent donc comme des « transformations réglées », des « totalités temporelles » opérant une « synthèse de l'hétérogène⁷⁶⁶ » : le morcellement des événements, la dissémination des faits, la multiplicité des actions, des buts, des moyens, des interactions. On pourrait multiplier les citations s'appliquant à décrire cette unité que la narration imprime à l'événement pour le rendre compréhensible, comme celle-ci : « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette [...] ⁷⁶⁷ ». Ricœur privilégie donc la poétique aristotélicienne de la composition et les puissances de suture et de synthèse rétrospective qui lui sont associées, une lecture en accord avec la poétique du roman beauvoirien, mais qui connaîtra aussi des résistances.

Le Sang des autres et *Tous les hommes sont mortels* sont, malgré leurs différences, des fables du temps, des fables sur le temps. Ces expériences fictives du temps sont même, plus précisément, des expériences faites sous la menace ou sous le signe de la mort — un roman comme *Tous les hommes sont mortels* est placé directement sous le signe de la finitude, de l'absolu et de l'éternité. Dans les exemples convoqués par *Temps et récit* figurent *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *Der Zauberberg* de Thomas Mann et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, trois fables qui possèdent un point commun : « c'est l'expérience même du temps qui y est l'enjeu des transformations structurales⁷⁶⁸ ». Les deux œuvres de Beauvoir cherchent également à s'affranchir des aspects les plus linéaires du temps, à explorer la profondeur de l'expérience temporelle, et cela, malgré une structure close, bien rôdée, reposant sur une dynamique temporelle accrochée au temps des horloges (*Le Sang des autres*) ou au temps cyclique de l'Histoire monumentale (*Tous les hommes sont mortels*). Le roman de 1946 propose bien une ouverture sur le monde, « à la façon d'une "fenêtre" qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert⁷⁶⁹ ».

Le regard en arrière, qui caractérise l'une et l'autre fable, mais aussi, plus tard, *Les Mandarins*, constitue l'une des dynamiques directionnelles configurant l'histoire. Si Beauvoir accorde tant d'importance à la relecture fictionnelle de l'Histoire, c'est parce qu'elle

⁷⁶⁴ P. Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 22.

⁷⁶⁵ P. Ricœur, *Temps et récit II*, op. cit., p. 18.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 18-19.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 190.

recherche, dans le récit qu'elle envisage, son propre désir de sens et de réparation, conformément à l'éthique qui sert de soubassement à son écriture.

Si la narrativité apparaît comme configuration différée d'une expérience vive du temps, le roman engagé, qui renferme la notion d'*engagement*, liée à une articulation particulière entre passé, présent et futur, nous paraît particulièrement opérant pour comprendre un tel processus. En prenant acte de ce qui est advenu, l'engagement est rétrospectif ; il est aussi prospectif puisqu'il regarde vers l'avenir. C'est ce que souligne Alexandra Makowiak : « L'engagement est la "reprise" consciente de ce qui dans le passé nous lie, une manière de "reprendre" la situation en main, de "se reprendre"⁷⁷⁰ ». L'engagement est une « réponse » à une situation donnée, mais une réponse *sur fond* de vécu et de passé. Si Jean Blomart cherche à se libérer totalement de ce qui dans le passé le lie, il incarne parfaitement ce fantasme mis en évidence par A. Makowiak et qui est totalement contraire à la notion d'engagement :

S'engager, c'est d'une certaine façon renoncer à ce qui est sans doute un fantasme, du point de vue de l'existence de l'homme : celui de se dire qu'il faut d'abord se dégager de certaines entraves pour commencer à agir, alors qu'au contraire, comme le dit Sartre, « pas de volonté, de pouvoir, de devoir, sans la considération de la situation à partir de laquelle un vouloir, un pouvoir, un devoir sont eux-mêmes pensables »⁷⁷¹.

L'engagement est, certes, la liberté radicale de commencer une série d'événements, mais il part d'un donné : la situation, l'histoire, le passé. On comprend alors que le choix éthique du roman engagé influe fortement sur la configuration du temps et sur la narrativité, ce qui invite à examiner plus attentivement les rapports entre le temps et le récit dans l'œuvre de Beauvoir.

1.2. Les obstacles

Reprenons : le récit découle d'une expérience vive du temps. C'est d'abord à cette région pré-narrative qu'il faut s'attacher. Entre l'événement brut avant sa mise en récit et sa configuration par un discours, plusieurs obstacles semblent complexifier la tâche de l'écrivain et entraver le processus de mise en intrigue. Il y a d'abord une difficulté *ontologique*, qui fait partie du bagage intellectuel de Beauvoir, et que le roman, à sa manière, questionne ou intègre à son dispositif fictionnel : malgré son caractère « absolu », la conscience est d'emblée « en retard » sur ce qu'elle constitue.

1.2.1. Le « retard de la conscience »

Dans *La Force de l'âge*, Beauvoir mentionne à plusieurs reprises l'engouement intellectuel que lui procura la découverte de la phénoménologie, devenue accessible en France au cours des années 1930 à travers des auteurs comme Husserl et Heidegger. On connaît le contexte

⁷⁷⁰Alexandra Makowiak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans Étienne Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 22.

⁷⁷¹*Ibid.*, p. 23. La citation de Sartre est tirée de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948, coll. « Folio essais », p. 165.

anecdotique de la découverte de la phénoménologie dans la vie de Beauvoir : la rencontre, dans un café, avec Aron, de passage à Paris au début de l'année 1933, et la manière dont il instruisit Sartre de ses dernières lectures de la philosophie allemande accomplies lors de son séjour à l'Institut français de Berlin. La phénoménologie de Husserl, Sartre l'étudiera à son tour à Berlin pendant l'année universitaire 1933-1934. Quant à la lecture sérieuse de Heidegger, elle viendra un peu plus tard. Beauvoir, dans *La Force de l'âge*, se souvient : « La nouveauté, la richesse de la phénoménologie m'enthousiasmaient : il me semblait n'avoir jamais approché de si près la vérité » (FA, 231). L'enthousiasme est partagé par le jeune couple. C'est que la philosophie husserlienne et l'idée d'*intentionnalité*, comme le rappelle Beauvoir, correspondaient exactement aux préoccupations contemporaines de Sartre et lui offraient la possibilité de surmonter les contradictions qui le divisaient alors :

[...] il avait toujours eu en horreur « la vie intérieure » : elle se trouvait radicalement supprimée du moment que la conscience se faisait exister par un perpétuel dépassement d'elle-même vers un objet ; tout se situait dehors, les choses, les vérités, les sentiments, les significations, et le moi lui-même ; aucun facteur subjectif n'altérerait donc la vérité du monde telle qu'elle se donne à nous. (FA, 215-216)

L'idéalisme philosophique, qui ramène toutes choses à n'être que des contenus de conscience, était déjà l'une des cibles visées par Sartre. Lorsqu'en janvier 1939, il rédige un article, à la demande de Jean Paulhan, pour présenter Husserl au public de la *N.R.F.*, il commence par s'élever contre la « philosophie alimentaire » ou « digestive » à laquelle la philosophie française nous a formés et habitués et qui consiste à assimiler les choses aux idées. Cette « philosophie douillette de l'immanence », il prétend l'opposer à la philosophie plus « technique » de Husserl, « qui ne se lasse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience⁷⁷² » et qui prend le nom de « philosophie de la transcendance » : la conscience n'a « plus rien en elle », sinon « un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi », une « suite liée d'éclatements qui nous arrachent à nous-mêmes⁷⁷³ ».

Dès son essai sur l'Ego, Sartre s'était attaché à définir la structure de la conscience en révisant tout « psychologisme », c'est-à-dire en établissant une distinction fondatrice entre la conscience et le *psychisme* — ou l'Ego —, qui libère un champ transcendantal *sans sujet*. Le but ultime était, bien entendu, de limiter le rôle du Moi dans chaque conscience, de battre en brèche toutes les théories de l'amour-propre, en recourant à l'idée d'intentionnalité :

[L]'existence de la conscience est un absolu parce que la conscience est consciente d'elle-même. C'est-à-dire que le type d'existence de la conscience c'est d'être conscience de soi. Et elle prend conscience de soi *en tant qu'elle est conscience d'un objet transcendant*⁷⁷⁴.

⁷⁷² J.-P. Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations, I* (1947), Paris, Gallimard, 2010, p. 38.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁷⁴ J.-P. Sartre, *La Transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique* (1936-1937), Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2003, p. 23-24.

Or, rien ne conditionne ni ne motive cet *élan* intentionnel vers les choses. Rappelons que *La Transcendance de l'Ego* avait pris quelques distances avec une partie de la philosophie de Husserl qui maintenait, à l'intérieur de la conscience, « un Je transcendantal qui serait comme en arrière de chaque conscience⁷⁷⁵ », un « *rappel à moi* » ou un « retour à moi⁷⁷⁶ » constitutif de toute conscience. Selon Roland Breuer, dans l'essai qu'il consacre à la conscience chez Sartre, « du fait de sa lucidité, cet *élan* s'arrache des choses auxquelles il se rapporte et suppose une rupture avec l'immédiat. Il se fait manque par rapport à cela même vers quoi il se transcende⁷⁷⁷ ». Cette légèreté, cette gratuité, cette « immédiate et évidente présence à soi⁷⁷⁸ » de la conscience, qui n'a pas de « dedans », engendre un certain rapport au temps qu'il convient d'éclaircir. Si l'intentionnalité permet une saisie *sans médiation* de l'événement, il subsiste une *distance* temporelle, même infinitésimale, qui sépare l'événement de sa prise de conscience : la conscience fait l'épreuve de son nécessaire « retard » originaire.

Daniel Gionannangeli, dans son essai *Le Retard de la conscience*⁷⁷⁹, qu'il consacre à des philosophies aussi diverses que celles de Husserl, de Sartre ou de Derrida, s'attaque à un problème central, légué par Husserl à ses héritiers : y a-t-il, oui ou non, une « impression originaire » ? Peut-on parler d'un « maintenant que rien n'aurait précédé » ? L'essayiste remonte à la philosophie de Kant pour lequel l'intuition sensible est par définition *en retard* sur son objet. Heidegger temporalise l'ego transcendantal hérité de Kant et les *Leçons sur le temps* de Husserl présentent une conscience essentiellement temporelle ; quant au jeune Sartre, il radicalise la formule de l'intentionnalité husserlienne — toute conscience est conscience de quelque chose d'autre —, et déploie, dans *L'Être et le Néant*, tout un vocabulaire de la *hantise* qui témoigne de l'insistance d'un contenu intentionnel présent ou à venir⁷⁸⁰. Il y aurait comme un *souvenir d'être* au cœur même du pour-soi qui retiendrait la pure spontanéité de celui-ci.

Cette relecture de Sartre, qui le fait côtoyer Husserl, Derrida, mais aussi Freud, insiste sur ce décalage, cet *écart* entre l'événement et sa prise de conscience qui affecte toute la phénoménologie de l'avant-guerre et qui n'est jamais révélé avec autant d'évidence que dans cet instant unique qu'est l'instant infinitésimal de la mort. Sartre avait observé l'aporie du traitement romanesque de ce motif, dans ses lectures de Faulkner et de Dos Passos. Par définition, l'instant de la mort est une expérience inaboutie, qui ne peut être vécue jusqu'au bout dès lors que la conscience s'anéantit avec l'anéantissement du sujet⁷⁸¹. La conscience

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁷⁷ Roland Breuer, *Autour de Sartre. La conscience mise à nu*, Jérôme Millon, 2005, p. 11.

⁷⁷⁸ Selon les mots de Beauvoir. Cette dernière offre peut-être, dans *La Force de l'âge*, la meilleure présentation de l'essai sartrien.

⁷⁷⁹ On se reportera à l'ouvrage de Daniel Gionannangeli, *Le Retard de la conscience. Husserl, Sartre, Derrida*, Bruxelles, Ousia, 2001.

⁷⁸⁰ Le compte rendu de l'ouvrage de D. Gionannangeli écrit par Grégory Cormann revient sur ce thème de la hantise omniprésent dans *L'Être et le Néant*, par exemple : « le néant hante l'être », « le cogito est hanté par l'être », « le passé peut bien hanter le présent », ou encore « le moi vient hanter la conscience irréfléchie » (Grégory Cormann, compte rendu paru dans *Revue Internationale de Philosophie*, n°219, 2002/1, p. 144-149).

⁷⁸¹ Il écrit dans son article sur la temporalité chez Faulkner : « Quentin pense sa dernière journée au passé, comme quelqu'un qui se souvient. Mais qui donc se souvient, puisque les dernières pensées du héros coïncident

serait toujours *en retard* sur son objet. Et Sartre de remarquer, selon Benoît Denis, que « Faulkner comme Dos Passos ne peuvent accéder à la description romanesque de l'instant de la mort sans recourir à une manière de supercherie, qui consiste à opérer un brusque changement du point de vue narratif conduisant à abandonner la perspective subjective du personnage en instance de mort pour observer de l'extérieur cette mort qui survient⁷⁸² ». C'est précisément la vision de Jean qui regarde Hélène mourir à la fin du *Sang des autres* :

Il étouffa un cri. Les veines sont gonflées et la bouche entrouverte. Elle dort ; elle a oublié qu'elle allait mourir. Tout à l'heure elle savait ; maintenant, elle est en train de mourir, et elle ne sait plus. (SA, 308)

Jean assiste, impuissant, à l'anéantissement de la conscience d'Hélène, qui elle-même ne peut appréhender ce qui est en train de lui arriver. Une phrase de Sartre, dans son article de janvier 1939 sur l'intentionnalité de Husserl, semble anticiper cette aporie de la conscience, révélée au moment de la mort : « Que la conscience essaye de se reprendre, de coïncider enfin avec elle-même, tout au chaud, volets clos, elle s'anéantit⁷⁸³ ». Même le regard de Jean posé sur Hélène, son geste désespéré d'entrer « dans » la conscience d'Hélène, est voué à l'échec : Jean est rejeté *au-dehors*, dans un mouvement qui, plus que jamais, creuse le vide incommensurable qui sépare les deux êtres :

Le souffle s'arrête. Elle a dit : je suis heureuse que tu sois là ; *mais je ne suis pas là* ; je sais que quelque chose se passe, *mais je ne peux pas y assister* ; cela ne se passe ni ici ni ailleurs : *par-delà toute présence*. (SA, 309 ; je souligne)

Tout se passe comme si la représentation romanesque de l'instant de la mort d'Hélène n'ait toute possibilité de description, comme si le sujet regardant — de la même manière que le sujet regardé semble s'effacer du monde — se niait lui-même dès lors qu'il chercherait à en appréhender l'événement. On ne peut assister à une telle représentation de l'indicible, de l'invisible. Par cet exemple-limite, on voit bien comment Beauvoir interroge la faille temporelle, si infime soit-elle, qui sépare chaque conscience d'elle-même.

à peu près avec l'éclatement de sa mémoire et son anéantissement ? Il faut répondre que l'habileté du romancier consiste dans le choix du présent à partir duquel il raconte le passé. Et Faulkner a choisi ici comme présent l'instant infinitésimal de la mort [...]. Ainsi, quand la mémoire de Quentin commence à défiler ses souvenirs [...], *il est déjà mort* » (J.-P. Sartre, « À propos de "Le Bruit et la fureur", la temporalité chez Faulkner », *op. cit.*, p. 99). De même, il évoque la mort de Joe chez Dos Passos, « une mort de derrière la glace » et commente la formule du romancier « et ce fut fini » : « Le vrai néant ne se peut ni sentir ni penser. Sur notre vraie mort, nous n'aurons jamais — ni personne après nous — rien à dire » (« À propos de John Dos Passos et de "1919" », *Situations, I, op. cit.*, p. 31) .

⁷⁸² Benoît Denis, « "Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur". Événement et roman chez Jean-Paul Sartre, *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, sous la direction de D. Alexandre, M. Frédéric, S. Parent et M. Touret, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 218.

⁷⁸³ J.-P. Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *op. cit.*, p. 40.

1.2.2. Le retard de l'écriture

À cet obstacle *ontologique*, que la littérature thématise sous diverses formes, s'ajoute un autre retard, plus important encore, et qui remet en cause la possibilité d'un romanesque de l'immédiateté — nous reviendrons sur les conséquences d'un tel obstacle en terme de poétique romanesque :

L'ennui, quand on s'attelle à un ouvrage de longue haleine et composé avec rigueur, c'est que, bien avant de l'avoir achevé, on cesse de coïncider avec lui : le moment présent ne peut pas s'y déposer. (FA, 423)

Beauvoir, en évoquant la rédaction de *L'Invitée*, ouvre une fenêtre sur le processus d'écriture : elle met l'accent sur une des difficultés majeures de la transcription de son expérience ; en même temps, elle formule une très grande exigence à laquelle le roman doit se plier. Contrairement à la rédaction d'un article ou d'un manifeste critique, qui est en prise directe avec l'actualité, la fiction narrative en prose ne peut réagir immédiatement aux événements : elle ne saurait se soustraire au poids du temps qui dresse une barrière entre les mots et l'époque représentée. Ceci est d'autant plus vrai pour les ouvrages qui font des emprunts à l'actualité : les effets des changements de l'Histoire doivent être répercutés dans le texte.

On sait que les raisons qui ont poussé Sartre à délaissé son projet romanesque des *Chemins de la liberté*, au beau milieu du quatrième tome intitulé *La Dernière chance*, tiennent en grande partie de ce décalage entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation, qui s'est accru au fil des tomes. Comme le note Sylvie Servoise dans un article portant sur l'aporie du roman engagé sartrien, « l'esprit de la Résistance, qui imprègne la morale de Sartre et devait mener les personnages de son roman à assumer leur liberté, a cessé de coïncider avec les nécessités d'un présent bouché par la politique des blocs⁷⁸⁴ ». Si le roman devait conduire ses protagonistes à l'héroïsme, présenté comme une alternative à la lâcheté selon une dichotomie très nette, les circonstances avaient changé, et avec l'après-guerre, les problèmes de la liberté ne se posaient plus comme sous l'Occupation : une situation politique complexe et ambiguë avait vu le jour. Il devint impossible à l'auteur de *La Nausée*, brusquement investi du rôle de maître à penser de toute une génération à l'automne 1945, de combler ce décalage temporel. Mobilisé par des textes de circonstances et des interventions, il fut contraint de différer ses projets créateurs. Comme le note Isabelle Grell à propos de la genèse des *Chemins de la liberté*, « [p]lus les mois s'écoulaient, plus l'assurance même de la compréhension du monde extérieur se déroba aux travaux d'écriture, de rédaction, de mise au net du roman⁷⁸⁵ ».

Mais une autre explication nous est fournie par Beauvoir dans *La Force des choses*. Sartre ne préférerait-il pas « défricher, labourer, planter », plutôt que de « cueillir des fruits délicatement mûris » ? Des héros sortis du « moment critique de leur histoire », débarrassés

⁷⁸⁴ Sylvie Servoise, « La figure du militant dans *Les Chemins de la liberté* : L'aporie du roman engagé », dans *Fiction et engagement politique. La représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XX^e siècle*, Jean-Yves Guérin (éd.), Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 97.

⁷⁸⁵ Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, Peter Lang, 2005, p. 202.

de leurs doutes et sûrs de leur conviction à la fin de *Drôle d'amitié* présentaient-ils encore un intérêt pour leur auteur ?

Sans qu'il eût abandonné l'idée du quatrième livre, il se trouva toujours un travail qui le sollicitait davantage. Sauter dix ans et précipiter ses personnages dans les angoisses de l'époque actuelle, cela n'aurait pas eu de sens : le dernier volume eût démenti toutes les attentes de l'avant-dernier. Il y était préfiguré d'une manière trop impérieuse pour que Sartre pût en modifier le projet et pour qu'il eût le goût de s'y conformer. (FC I, 272)

Le choix du titre du second volume, *Le Sursis*, à un moment où l'issue de la guerre était encore incertaine, traduit bien l'articulation étroite du roman en cours de rédaction et de l'histoire en train de se faire. On rejoint ici le problème de l'autobiographie fictive et la lecture de *Tristram Shandy* n'est sans doute pas étrangère à Sartre. Le processus réflexif qu'illustre le texte de Sterne, dévoilant à la fois les limites et les potentialités du roman, soutient le rêve sartrien d'une écriture qui rattraperait indéfiniment son actualité — forme de quintessence du roman⁷⁸⁶. En intégrant la crise de Munich à l'expérience de son héros, le projet romanesque de Sartre prenait une tournure différente. Suivons l'analyse de Michel Contat :

Tout se passe comme si, à partir de l'été 1938, Sartre voulait verser au fur et à mesure son expérience dans le roman qu'il est en train d'écrire et qui reçoit ainsi ses déterminations de l'extérieur : le projet romanesque est happé par l'histoire, et le romancier, toujours en retard, est lancé dans une course dont en définitive l'inachèvement est la loi, puisqu'elle est constamment relancée par l'événement nouveau, par le cours de l'histoire⁷⁸⁷.

Une telle loi semble avoir conditionné en partie la rédaction de *L'Invitée*. L'écriture du roman, qui occupe Beauvoir presque trois années, d'octobre 1938 au début de l'été 1941, est marquée par une coupure radicale : la guerre. Sartre est mobilisé le 2 septembre 1939, alors que le roman est en cours d'élaboration⁷⁸⁸. Après la défaite, l'exode, Sartre est fait prisonnier. C'est au moment du retour de son compagnon à Paris, en mars 1941, que Beauvoir retrouve l'envie d'achever *L'Invitée*. Ce roman est donc en partie *né* de la guerre, marqué par son irruption brutale et par « l'énormité du drame collectif » qui s'est joué dans la vie de Beauvoir. Le problème de la romancière a été de *parer* ce décalage entre le temps de l'écriture et l'événement rapporté et d'inscrire en creux, dans le roman, une conscience nouvelle, liée à l'horizon événementiel de la guerre, et d'en faire pressentir la menace. Cette situation est perceptible dans la deuxième moitié du roman qui s'ouvre à la représentation d'un devenir

⁷⁸⁶ L'énonciation n'est-elle pas toujours, au fond, problématique ? M. Bakhtine souligne le caractère anachronique des deux « moi » en recourant à une comparaison pour le moins cocasse : « Si je narre (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme *narrateur* (ou écrivain), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon "moi", avec le "moi" dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! » (M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 396).

⁷⁸⁷ Michel Contat, « Notice des *Chemins de la liberté* », *op. cit.*, p. 1863.

⁷⁸⁸ L'auteur vit la « drôle de guerre » en partageant son temps entre la rédaction des chapitres de son roman, ses cours au lycée, l'attente des permissions de Sartre et l'écriture de son *Journal de Guerre*.

collectif, concrétisé par le départ de Pierre au front. Beauvoir ira encore plus loin dans *Les Mandarins*, en condensant, avec une grande maîtrise, sur une période déterminée — l'immédiat après-guerre —, des événements passés et contemporains du moment d'écriture.

Ce dédoublement entre « temps mis à raconter et temps des choses racontées⁷⁸⁹ », selon les termes de Paul Ricœur, aboutit finalement à une « expérience temporelle fictive », qui « n'a d'autre fonction que de désigner une projection de l'œuvre, capable d'entrer en intersection avec l'expérience ordinaire de l'action : une expérience certes, mais fictive, puisque c'est l'œuvre seule qui la projette⁷⁹⁰ ».

1.3. Poursuite du réel ou transfiguration ?

Les romans engagés d'après-guerre, d'après la thèse défendue par Sylvie Servoise, se donnent à lire avant tout « comme récits d'une expérience dans et de l'histoire⁷⁹¹ », mettant ainsi l'accent sur « la confrontation du sujet — auteur, narrateur, personnage — avec celle-ci ». C'est dire que l'histoire « joue un rôle déterminant dans la composition du texte, non seulement parce qu'elle constitue un thème majeur de l'intrigue, mais parce que c'est autour d'elle que s'organisent tous les autres éléments structurants d'un récit : temps, espace, personnages ». C'est dans ce sens qu'elle avance « l'hypothèse d'une histoire qui ne serait pas seulement, comme dans d'autres éléments du récit, configurée, mais aussi “configurante”⁷⁹² », c'est-à-dire à la fois « objet et organisatrice de l'intrigue⁷⁹³ ».

Si *Le Sang des autres* est bien, en partie, un roman informé par le temps de l'histoire, cette grille d'analyse ne paraît pas être le paradigme prédominant, comme il peut l'être, de manière plus visible, dans d'autres romans engagés de l'après-guerre tels que *La Peste* ou *Le Sursis*, dans lesquels, selon Sylvie Servoise, « le temps de l'histoire semble gouverner la temporalité et l'action même des personnages⁷⁹⁴ ». Le « roman de la Résistance », tel que *Le Sang des autres* a pu être désigné au moment de sa publication en août 1945, semble obéir à d'autres paradigmes structurants.

À un premier niveau, le plus évident, *Le Sang des autres* se donne à lire comme le récit d'une immersion dans l'histoire, mais aussi une expérience de l'histoire ; les personnages, Paul, Jean, Hélène, Marcel, Madeleine, Denise sont confrontés à l'Histoire en tant que succession d'événements avérés. C'est elle qui régent les actions, surtout à partir de la seconde partie du roman, lorsque l'Europe entre en guerre, ce qui provoque un choc entre le temps subjectif — l'expérience vive que les personnages font du temps — et le temps monumental imposé par l'histoire collective. Le temps de l'histoire recouvre alors le temps de l'horloge, puisque les événements historiques apparaissent dans l'ordre de leur avènement, surtout quand la guerre apparaît inévitable : « Les journaux du matin nous avaient appris l'annexion de l'Autriche » (SA, 156). Le temps historique rejoint le temps humain et

⁷⁸⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 189.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁷⁹¹ Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 166.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 166.

subjectif, comme Jean Blomart le dit à Hélène : « Mais ma vie est justement faite de mes rapports avec les autres hommes ; l'Autriche est dans ma vie, le monde entier est dans ma vie » (SA, 156). Les événements historiques n'apparaissent qu'à travers le filtre de la conscience qui les réfléchit ; bien plus, ils orientent la conscience des personnages et ordonnent leurs agissements. La guerre ouvre à chaque individu un avenir nouveau. Ainsi en est-il de Marcel qui, après s'être évadé de son camp de prisonnier, décide de passer à l'action et de faire partie du groupe terroriste de Jean.

Pourtant, le roman ne semble pas tant gouverné par le pouvoir de configuration de l'histoire qu'il ne semble lui-même *configurer* une histoire dont le dispositif de remémoration inventé par Beauvoir est à l'origine du déploiement. L'auteure met en œuvre un procédé technique qui est spécifique au *Sang des autres* : plutôt que l'alternance du passé et du présent, la *conjugaison* de ces deux dimensions, dont le lien inextricable apporte une profondeur temporelle unique au roman. Ce dernier est construit, en effet, sur deux temporalités distinctes, dont la distance tend à se réduire à mesure que le récit est tiré en avant : le passé rejoint progressivement le présent, ou plutôt, le présent, chargé qu'il est de cette épaisseur d'existence dont nous avons suivi le fil, prolonge de manière inexorable le passé. La conscience de Jean, au chevet d'Hélène agonisante, replonge dans les souvenirs du passé, si bien que le récit *au présent* est, dès le premier chapitre, mis en attente, suspendu, retardé dans son avancée, car il est en même temps tiré en arrière par d'amples excursions dans le passé.

L'ordre temporel du roman adopte, pour son « récit premier », une disposition conforme à l'ordre chronologique : cet ordre est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou suggéré par un ensemble d'indices indirects. Au chapitre III, il est « [d]eux heures » du matin ; au chapitre VII, il est fait mention des « [q]uatre coups » de l'horloge. Au chapitre XIII, qui constitue le dernier chapitre, il est « [c]inq heures », de telle sorte que le temps raconté rejoint et prolonge celui du présent. C'est donc bien le temps des horloges qui régit le temps des personnages et qui doit aboutir à « l'aube » comme le narrateur le mentionne à plusieurs reprises : « Il y aura une aube ».

Mais le récit inclut la présence d'un grand nombre d'« anachronies narratives », c'est-à-dire, au sens de Gérard Genette, « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit⁷⁹⁵ ». Ces anachronies rompent implicitement « l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire ». Comme le rappelle Genette, « cet état de référence est plus hypothétique que réel », puisque « notre tradition littéraire (occidentale) s'inaugure au contraire par un effet d'anachronie caractérisé ». Beauvoir n'échappe pas à cette tradition en adoptant un style de la narration romanesque que l'on peut faire remonter à la structure narrative du genre épique : puisant dans l'une des ressources traditionnelles les plus utilisées, elle fait suivre son début *in medias res* d'un retour en arrière explicatif. Peut-être devrions-nous parler d'un début *in ultimas res* puisque *Le Sang des autres* commence en quelque sorte par son épilogue. La mort d'Hélène, si elle n'est pas effective, est du moins programmée ; elle est promise mais

⁷⁹⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 79.

retardée, si bien qu'un poids de prédestination pèse sur l'ensemble du récit jusqu'à son dénouement.

Si l'on considère de plus près la manière dont s'organisent les anachronies temporelles du roman, leur mouvement est plus complexe qu'il n'y paraît. On appellera « récit premier » le niveau temporel du récit par rapport auquel se définit l'anachronie. En effet, le récit temporellement « second » — celui du récit d'apprentissage de Jean de son enfance à l'âge mûr de la résistance — se greffe au « premier » dès le chapitre liminaire et il lui est entièrement subordonné. Il s'agit, dans la terminologie de Genette, d'une analepse interne, voire *mixte*, c'est-à-dire, « dont le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier⁷⁹⁶ ». Ce type d'analepse *complète* qui vient se raccorder au récit premier vise à récupérer la totalité de l'« antécédent » narratif⁷⁹⁷. Le champ temporel de l'analepse rejoint en effet celui du récit premier entre le chapitre XII, qui se clôt sur le départ d'Hélène pour son action terroriste en pleine nuit et le chapitre XIII où il est fait mention du lever du soleil (« Un rai de lumière filtre à travers les persiennes. Cinq heures »). Autrement dit, l'incipit a lieu dans la faille temporelle creusée entre l'avant-dernier et le dernier chapitre. La boucle est bouclée. Reste une ellipse, l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation initiale que le récit aurait dû couvrir et qui reste indéterminé : que s'est-il passé précisément entre le moment où Hélène part pour mener son action de résistance et la scène première et finale où Hélène agonise ?

Le récit analeptique couvre donc l'ensemble des douze chapitres du roman, alors que se glissent des passages narratifs correspondant au récit premier. Dans ces conditions, ce que nous pourrions appeler le « roman-analepse » pour souligner l'amplitude de l'analepse ou sa forte extension narrative, vient inquiéter le privilège du récit premier, qui n'apparaît plus qu'à quelques reprises dans le texte, pour rappeler au lecteur l'écoulement inévitable du temps. Tout se passe comme si le récit analeptique apparaissait comme le récit *princeps* et les nombreux segments narratifs consacrés au récit *initialement* premier comme autant de prolepses narratives, comme en témoigne, par exemple, l'usage du futur au chapitre XI : « Ce sera bientôt l'aube. Tu te tairas à jamais et moi je parlerai tout haut. Je dirai à Laurent : “Vas-y, ou n'y vas pas.” *Je ne parlerai pas* » (SA, 277).

Ce renversement de perspective, qui fait l'originalité du roman, a pour effet de projeter le regard du lecteur *en avant* du récit et non pas *en arrière*, de telle manière qu'il en oublie le caractère analeptique : le récit se prolonge en quelque sorte pour lui-même jusqu'à ce point où il viendra rejoindre le récit premier. Le lecteur ignore encore, au début du chapitre XIII, si l'on se trouve encore dans le récit analeptique : nous ne pouvons décider où finit l'analepse et où reprend le récit premier puisqu'on ne sait précisément à quelle heure se passe la première scène. Le lecteur est ainsi aspiré par la lecture du roman jusqu'à son point de rupture, c'est-à-dire jusqu'à la dernière phrase qui doit dénouer la situation *paroxystique* dans laquelle se trouve Jean, lorsque Laurent vient lui demander sa décision finale « à six heures » :

Il tressaillit. Quelqu'un frappait. Il marcha vers la porte.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 101.

- Qu'est-ce que c'est ?
- Il me faut ta réponse, dit Laurent. [...] Es-tu d'accord ou non ? [...] Tu n'es pas d'accord ? [...].
- Si, dit-il, je suis d'accord. (SA, 309-310)

On relève une similitude de construction entre ce roman et la pièce de théâtre de Sartre, *Les Mains sales*, écrite quelques années plus tard, et qui repose elle aussi sur une structure enchâssée. Le tableau I met en scène Hugo, militant intellectuel d'origine bourgeoise, qui vient de purger une peine de prison pour le meurtre de Hoederer, et Olga, son ancienne camarade de lutte. Cette dernière tente de le défendre auprès de certains dirigeants du Parti communiste qui le jugent « irrécupérable » et sont bien décidés à le tuer. Les tableaux II à VI sont ainsi consacrés à la remémoration des événements, qui, deux ans plus tôt, ont provoqué l'arrestation de Hugo et reviennent sur une situation complexe. Comment Hugo a-t-il tué Hoederer ? De la réponse à cette question dépendra le sort qui attend Hugo — il sera épargné si le mobile du crime est passionnel. Le retour sur les événements de 1942-1943 est annoncé comme une narration : « OLGA : Raconte. HUGO : Quoi ? OLGA : Tout. Depuis le début. HUGO : Raconte, ça ne sera pas difficile : c'est une histoire que je connais par cœur [...] »⁷⁹⁸. Ce flash-back ouvre une brèche dans le présent dramatique et s'arrête au tableau VII, qui rejoint le temps du tableau I, « claquant sur Hugo la porte de la souricière ». Comme l'écrivent Françoise Bagot et Michel Kail, ce procédé « soulign[e] structurellement le poids du choix auquel Hugo est soumis (récupérable ou non récupérable ?) et la fin toute proche du temps imparti à Olga pour son enquête (de 21 heures à minuit). [...] Hugo est *cerné, coincé* de façon presque tangible par *ce temps-étai*. À lui d'inventer, tandis que s'écoulent les derniers grains du sablier, une issue authentique, *son issue* »⁷⁹⁹. Le projet romanesque de Beauvoir, comme le projet théâtral de Sartre, impose donc une segmentation de la narration.

Cette stratégie narrative, qui repose sur une *projection* en avant du récit, a aussi pour effet d'inscrire le futur en creux dans chaque moment présent et ainsi, de mettre en lumière la non-coïncidence des différentes strates temporelles, leur déchirure, détruisant par là même l'idée d'un présent absolu, éternel et englobant. Ainsi Beauvoir joue-t-elle sur les effets de contraste temporel, par exemple entre la description du Paris d'avant-guerre et celle de l'Occupation nazie :

Il était sept heures du soir ; l'avenue de Saint-Ouen était grouillante de monde ; on s'arrachait au coin des rues la dernière édition de *Paris-Soir* ; les boulangeries illuminées regorgeaient de croissants croustillants, de brioches, de longs pains dorés ; dans les boucheries aux carreaux saupoudrés de sciure, les bœufs et les moutons, vidés, lavés et piqués de cocardes s'alignaient, pendus au plafond comme dans une parade [...]. L'abondance, le loisir, la paix. Accoudés au zinc des bistrots, des hommes discutaient à voix haute, sans peur. *Les volets de fer étaient baissés, les cafés vides ; on n'entendait dans les rues désolées que le martèlement des bottes nazies ; silencieux, les yeux pleins de terreur, les gens guettaient derrière leurs persiennes.* « Le tour de la France viendra. » (SA, 156-157)

⁷⁹⁸ J.-P. Sartre, *Les Mains sales* (1948), Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 33.

⁷⁹⁹ Françoise Bagot, Michel Kail, *Jean-Paul Sartre. Les Mains sales*, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1985, p. 54.

Dans ce passage qui fait se succéder deux séquences temporelles et deux plans portant sur le même objet — la description de Paris —, le lecteur est projeté brutalement dans un présent terrifiant, annonçant le temps de l'Occupation. Paris prend les dimensions d'un vaste Stalag où sont emprisonnés les gens et la vie parisienne ressemble à une situation-limite où sont prises au piège les libertés.

Les choses se compliquent encore lorsqu'à l'intérieur du récit analeptique se greffent des prolepses narratives, la plupart du temps en italique, mêlant souvent plusieurs niveaux de temporalité et créant ainsi un effet « choral ». Au cours du premier chapitre, le récit de la mort de Louise lorsque Jean était enfant est interrompu par trois passages en italique comme celui-ci :

Marcel a jeté son pinceau ; sur le visage de Jacques, ce sang ; ce sang qui fume pour chaque goutte que nous avons épargnée et pour chaque goutte que nous avons versée. Ton sang. Rouge sur la ouate blanche, sur les gazes ; dans tes veines gonflées si paresseux, si lourd. « Elle ne passera pas la nuit ! » Pas de fleurs, pas de corbillard : nous te cachérons dans la terre. (SA, 19)

Ce passage mêle deux événements distincts que le lecteur ignore encore : la mort de Jacques et celle d'Hélène. Le déictique « Ton sang » est ambigu : fait-il référence à celui de Jacques ou à celui d'Hélène ? La suite du texte permettra de lever l'ambiguïté puisque la seconde personne du singulier est systématiquement attribuée à Hélène. L'absence de liens syntaxiques entre les propositions et la rapidité dans la succession des images crée, pour le lecteur, une confusion référentielle, un brouillage de la perception. En réalité, l'impression de simultanéité produite à la lecture annonce plusieurs moments de l'histoire de Jean dont le lien n'est pas gratuit : ils ont pour point commun un élément *associatif* qui les lie l'un à l'autre, tel un fil rouge (« ce sang »). Le montage procède ici par analogie de situations et de sentiments, sous l'unité d'un thème, la mort d'un proche, et de manière sous-jacente, le sentiment de responsabilité de Jean.

Nombreux sont ainsi les segments narratifs que le lecteur ne comprend pas au premier abord. Il est ainsi, comme le note Jean-Yves Tadié dans son ouvrage sur Proust, « tendu vers l'avenir du récit, parce qu'il est l'avenir de la connaissance⁸⁰⁰ ». Que signifie : « Marcel a jeté son pinceau » ? Pour le moment, le lecteur est condamné à l'impuissance, à la cécité. Ce principe de la signification différée ou suspendue joue à plein dans la mécanique de l'*énigme* et du « suspense » sur laquelle Beauvoir a voulu fonder son roman⁸⁰¹. Le souci de *suspens* narratif s'accommode d'ailleurs parfaitement d'une telle pratique de l'analepse. Ainsi, la description de la mort de Jacques procède par touches fragmentaires et dispersées, incluses dans des discours intérieurs, des événements de pensée, entraînant le lecteur de l'ignorance à l'éclaircissement progressif des circonstances de sa mort. Le principe d'itération, revenant sans cesse sur les traces d'un même événement, apparaît comme une des ressources narratives privilégiées du *Sang des autres*.

⁸⁰⁰ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 121.

⁸⁰¹ *L'Invitée* joue de procédés identiques qui rapprochent les premiers romans de Beauvoir de la veine du roman populaire que Beauvoir connaissait bien.

Il est d'abord fait mention d'un corps agonisant sans savoir de qui il s'agit : « *Ils l'avaient couché sur le banc avec son col déchiré et ce sang caillé sur son visage ; son sang pas le mien* » (SA, 17). Quelques pages plus loin, l'identité est nommée et la description se fait plus précise : « *Et voilà Jacques couché sur le banc avec sa chemise ouverte et du sang caillé sur son visage, les yeux fermés* » (SA, 22). Puis c'est au tour de l'instrument de sa mort d'être évoqué : « *[...] dangereux comme ce jouet noir et dur que Jacques regardait en souriant* ». Ces trois segments narratifs apparaissent comme des prolepses au sein du récit d'apprentissage de Jean. L'évènement intervient enfin, le monde de l'action venant rejoindre le monde de l'introspection : « Jacques soupesa l'arme avec curiosité [...]. On aurait dit un jouet. [...] Dans le tumulte, un coup de feu éclate, puis immédiatement un autre : "C'est le petit qui a tiré le premier" » (SA, 44-45). Suit un moment d'égarement devant l'acte perpétré et devant la perspective effroyable de devoir annoncer la mort de Jacques à son frère Marcel :

Derrière la porte Marcel attend Jacques ; et moi je suis là, et je vais parler. Un mot et la chose va exister, elle ne cessera plus jamais d'exister. Un claquement sec, un mot, et le temps s'est lézardé, il est coupé en deux tronçons qu'on ne pourra jamais rejoindre. Je frappe à la porte.

D'abord Jacques, à présent Hélène. (SA, 45)

L'aveu à Marcel de la mort de son frère est passé sous silence dans le texte. Le lecteur ne saura jamais comment le face-à-face entre les deux hommes s'est déroulé, mais il comprend de manière rétrospective le segment énigmatique qui décrit en réalité la réaction du frère : « Marcel a jeté son pinceau » (SA, 19). Ce moment *ineffable* de l'aveu est à nouveau suggéré au chapitre III, mais le récit adopte une stratégie narrative qui consiste à occulter le *dit*, du moins à en atténuer la charge traumatique, en recourant au discours indirect libre, telle une matrice impersonnelle : « *J'ai frappé dans la nuit et Marcel a ouvert la porte : son frère unique était mort* » (SA, 77). La culpabilité de Jean déborde alors sa conscience et c'est le mouvement destructeur présent dans la nature et dans l'humanité qui allégorise, en un geste épique, le sentiment de honte de Jean et son désir de disparaître à jamais : « *Qu'on me tue, qu'on m'enfouisse dans la terre. Dangereux comme l'arbre au tournant de la route, comme ce revolver chargé, comme la guerre, comme la peste. Cachez-moi ; effacez-moi* » (SA, 77).

Ce moment est encore évoqué au chapitre XI, lorsque Jean rend visite à ses parents après avoir provoqué un attentat et causé la mort de huit hommes. Douze otages ont été fusillés en représailles. Douze de plus mourront si les auteurs de l'attentat ne se dénoncent pas. Jean n'avouera jamais son acte à sa mère qui condamne cet attentat :

Sa voix s'étrangla : On n'a pas le droit, c'est un assassinat.

Je hausse les épaules avec impuissance. Heureusement mon père parle, il explique. [...] J'ai pris leur vie pour toujours, leur vie unique, personne ne la vivra pour eux. Ils ne me connaissent même pas et moi je leur ai pris leur vie. Quelqu'un frappe à la porte. *Marcel lisait dans l'atelier les pieds sur la table et j'ai frappé à la porte*. Assez. Assez. Je le savais. Je l'ai voulu. Nous recommencerons demain.

La bonne apporte le potage. Je n'ai pas faim, mais il faut que je mange. Ma mère ne mange pas : elle me regarde. Il ne faut pas qu'elle sache. *Elle sait. Je sais qu'elle sait. Elle ne me pardonnera pas*. (SA, 289)

Le thème de la porte sur le point d'être franchie, du passage d'un seuil — métaphorique, celui de la parole coupable — assure ici l'analogie entre deux situations qui ont pour point commun l'événement traumatisant de l'aveu d'un meurtre.

Parfois, c'est le narrateur lui-même qui se trouve face à une énigme, comme ce prénom surgi de nulle part que crie Hélène au moment de mourir :

« Ruth ! Ruth ! » Elle s'agite sur son lit ; elle appelle. Je ne sais pas qui elle appelle. Seuls tous deux dans cette chambre, tous deux ensemble dans la chambre, et chacun seul. Ruth. Qui voit-elle ? J'entends ce nom, mais je n'aperçois aucun visage. Je la regarde, depuis des heures je la regarde et derrière ses paupières fermées, je ne vois rien ; autour de moi, ce sont mes souvenirs qui se pressent ; c'est mon histoire qui se déroule. (SA, 45)

La présence de cette prolepse dans la narration interrompt le récit de la mort de Jacques. Elle succède au coup de feu mortel suggéré juste avant : « [...] Jacques luttait au milieu des matraques qui se levaient, un rictus aux lèvres, heureux de dépenser sa vie... » (SA, 44) et qui a lieu juste après : « Dans le tumulte, un coup de feu éclate [...] ». Autrement dit, ce passage construit un lien associatif entre l'enfant enlevé par la police allemande et le sort de Jacques, assassiné indirectement par Jean, mais il est impossible, pour le moment, de comprendre le sens de l'association de cette micro-scène au meurtre de Jacques. L'épisode de « Ruth » sera relaté bien plus tard dans le roman, au chapitre XII, au moment où Hélène prendra conscience de son historicité et décidera d'entrer dans l'action. C'est donc le caractère *analogique* de plusieurs situations à la fois semblables et différentes qui motive le choix des anachronies dans le roman. L'analogie apparaît alors comme un des paradigmes configurant le récit.

« Jacques d'abord et à présent Hélène » (SA, 12) : cette phrase nominale connaît des variations (« D'abord Jacques, à présent Hélène »), puis « Et ce n'est pas encore assez. Laurent viendra⁸⁰² » (SA, 45). L'effet visé par cette superposition de temporalités semble être en parfait accord avec les intentions de Beauvoir :

Toutes les dimensions du temps se trouvaient rassemblées dans cette veillée funèbre : le héros la vivait, au présent, en s'interrogeant à travers son passé sur une décision qui engageait son avenir. Cette construction convenait au sujet. (FA, 621)

La structure temporelle du *Sang des autres* est telle que le présent — tendu vers l'instant de la mort d'Hélène — se constitue, petit à petit, comme l'unique horizon temporel et s'ouvre, de manière ultime, sur un avenir : celui qu'aura choisi Jean en décidant de poursuivre ou non son action terroriste. Mais le temps long de la remémoration — son enfance, son engagement politique puis son retranchement, sa rencontre avec Hélène, l'éclatement de la guerre et son engagement dans la Résistance, puis l'engagement d'Hélène — fait aussi signe vers un présent inexorable dont le point d'orgue est la mort d'Hélène. Beauvoir ne fait pas mention de cet autre effet dû à la superposition des temps. Les séquences de remémoration n'apparaissent

⁸⁰² Le roman ne va pas jusqu'au récit de la mort de Laurent, suggérée ici. Mais le lecteur aura compris que Jean y est pour quelque chose puisque c'est lui qui aura décidé de poursuivre l'action terroriste dont Laurent paraît être le moteur.

alors plus comme des retours en arrière qui retardent le temps raconté mais elles accèdent à une autre fonction : elles creusent du dedans l'instant de la mort d'Hélène, elles amplifient de l'intérieur ce moment et l'impact de cette mort sur Jean, elles en *transfigurent* l'expérience, de telle sorte que ces quelques heures passées au chevet d'Hélène offrent au temps raconté une épaisseur et une puissance émotionnelle très forte.

Beauvoir a choisi une composition hybride, serrée, pour élaborer *Le Sang des autres*. On y retrouve une combinaison de plusieurs procédés mis en avant par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : le refus d'un narrateur conventionnel qui ne remplirait pas ses fonctions habituelles de régie et de commentaire, le montage de voix narratives, d'actes de parole, de citations, ou encore l'agencement de plusieurs lignes temporelles qui finissent par s'entrecroiser. Ce dernier procédé est particulièrement bien employé dans le roman beauvoirien. Les temporalités individuelles et cloisonnées qui structurent le début du roman se rejoignent au moment où Hélène passe à l'action à la fin du chapitre XII :

Hélène débraya. Là-bas, tapi derrière une baraque, Paul écoutait dans le silence. Lamy avait enfourché sa bicyclette, il passait devant le champ en chantant. Jean descendait vers la gare : elle ne l'avait pas quitté. Maintenant, elle n'était plus jamais seule, plus jamais inutile et perdue sous le ciel vide. Elle existait avec lui, avec Marcel, avec Madeleine, Laurent, Yvonne, avec tous les inconnus qui dormaient dans les baraques de bois et qui n'avaient jamais entendu son nom, avec tous ceux qui souhaitaient un autre lendemain, avec ceux mêmes qui ne savaient rien souhaiter. La coquille s'était brisée : elle existait pour quelque chose, pour quelqu'un. La terre entière était une présence fraternelle. (SA, 302-303)

Dans ce passage, qui adopte le point de vue d'Hélène, les différentes lignes d'action convergent en une action unifiée. Sans parler de simultanisme, comme chez Sartre, Beauvoir utilise différents procédés pour donner au lecteur l'impression d'un temps, mais aussi d'un espace, qui se déploient sur le mode de la simultanéité en unifiant les trajectoires individuelles sous un regard unique, celui de l'Histoire. C'est justement le reproche qu'on a pu opposer au roman, perçu comme beaucoup trop didactique. Il y a pourtant cette épaisseur du temps humain qui vient contredire la rigueur d'une morale abstraite, celle que l'on catalogue sous l'étiquette de « roman existentialiste ». Le roman bascule du côté du livre « choral », orchestrant les consciences en faisant non seulement *converger* mais *foisonner* la matière romanesque. Ainsi le récit sur l'enfance de Jean est-il préparé par une forme de témoignage sur l'intensité du souvenir actuel, qui vient en quelque sorte authentifier le récit qui va suivre, dans une fusion entre l'instance narrative et les trois dimensions du temps :

Rien n'arrive. Mais ici quelque chose arrive : elle meurt. « Jacques d'abord. » Encore ces mots figés. Mais dans le lent écoulement de la nuit, à travers d'autres mots et les images passées, le scandale originel déroule son histoire. Il a pris la figure particulière d'une histoire, comme si autre chose avait été possible, comme si dès ma naissance tout n'avait pas été donné : l'absolue pourriture cachée au sein de tout destin humain. Tout entière donnée à ma naissance, et tout entière présente dans l'odeur et la pénombre de la chambre d'agonie, présente à chaque minute et dans l'éternité. Aujourd'hui et de tout temps, je suis là. J'ai toujours été là. Avant il n'y avait pas de temps. Dès que le temps a commencé, j'ai été là, pour toujours, par-delà ma propre mort. (SA, 12-13)

La conscience réminiscente de Jean atteint ici une forme d'« omnitemporalité symbolique », pour reprendre l'expression d'Erich Auerbach dans *Mimésis*⁸⁰³. Cette poignante attestation de sa propre existence précède directement le retour en arrière sur l'enfance du héros, inaugurée par la troisième personne du singulier, dans une étonnante mise à distance ou mise en scène de soi : « Il était là, mais d'abord il ne le savait pas. Maintenant je le vois, penché à la fenêtre de la galerie. Mais lui ne savait pas. Il croyait que le monde seul était présent ».

1.4. Les coulisses de l'Histoire

La découverte par Beauvoir de sa propre historicité a contribué à modifier les rapports de la romancière au roman et à la narration. Qu'attendait-elle désormais de la fiction ? La technique romanesque devait coller à la métaphysique de la romancière, à sa nouvelle manière de regarder le monde et l'histoire. À la Libération, l'avenir était plus incertain que jamais et la vie ressemblait davantage à une dynamique discordante qu'à un chœur harmonieux. La complexification des configurations narratives en est l'une des conséquences sans doute les plus manifestes. Beauvoir choisit alors de délaisser « les intrigues trop bien bâties » pour « imiter le désordre, l'indécision, la contingence de la vie » (*FC I*, 340) — des thèmes qui étaient déjà au cœur du *Sang des autres* —, au risque de voir la première version de son roman publié en 1954, *Les Mandarins*, décourager son premier lecteur, Sartre. Plutôt que de fixer trop clairement les contours des épisodes, Beauvoir privilégie l'éclatement, la dispersion et la face cachée des événements. C'est que, pour elle, « toutes les choses importantes se passaient en coulisse » (*FC I*, 340) : cette phrase semble définir à elle seule l'ensemble du programme narratif des *Mandarins*. Les événements ne sont plus rassemblés dans des scènes clés d'où jaillirait un sens : l'auteure, dans un premier geste d'écriture, laisse délibérément « filer dans tous les sens les personnages et les événements », au grand désarroi de Sartre, pour qui le « meilleur livre » de Beauvoir devait encore passer par des phases de réécriture pour solidifier sa structure, mieux nouer les épisodes et introduire des enjeux et des attentes.

On pointe là un paradoxe de l'écriture. Avec la guerre, nous l'avons vu, l'œuvre de Beauvoir bascule nettement vers l'engagement politique — *Le Sang des autres* visait déjà cette dimension. Jamais sans doute Beauvoir n'a-t-elle été plus impliquée dans la situation du monde et dans l'histoire. Or, là où on attendrait de cette littérature qu'elle tende à circonscrire la part de l'intériorité, pour réfléchir le « dehors » du monde, *Les Mandarins* ne délaissent aucunement la sphère intime. Bien au contraire, c'est cette propension à regarder à l'intérieur des personnages et à observer ce qui se passe entre eux qui définit la technique d'un roman de part en part traversé par la question historique et politique. L'art du roman consiste, plus que jamais, à tisser ensemble le monde de l'action et celui de l'introspection.

On a considéré, à tort, que *Les Mandarins* étaient une vaste fresque historique, à la manière de Zola ou de Dos Passos, ou encore une chronique de l'après-guerre, dressant un tableau complet de la France d'après la Libération : le contexte historique n'apparaît pourtant jamais

⁸⁰³ Erich Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 539.

directement et on ne saurait parler de *reconstitution* de la réalité. Beauvoir s'est expliquée sur ce sujet dans *La Force des choses*. Plus tard, piquée à nouveau dans son ego au moment de reparler des *Mandarins*, elle réaffirmera devant sa biographe officielle : « Je suis capable de faire plus que simplement reconstituer la réalité⁸⁰⁴ ». Jacqueline Lévi-Valensi, commentant un épisode majeur des *Mandarins*, celui de l'évocation de la nuit du 8 mai 1945, note à juste titre :

Si l'Histoire ne cesse de faire sentir sa présence et même sa pesanteur dans *Les Mandarins*, elle ne se manifeste pas par la relation directe des événements, aussi importants soient-ils, mais par leur répercussion sur les personnages, sur leur vie, leurs réflexions, leurs sentiments ; elle influe sur leurs actes, elle est énoncée, commentée, prise en compte dans leurs conversations dont on sait la place qu'elles tiennent dans le roman⁸⁰⁵.

L'Histoire est partout et nulle part à la fois : elle ne se raconte pas, elle s'inscrit *en creux* dans chaque débat, chaque prise de parole. Encore cette Histoire est-elle relativement schématique et se réduit-elle à des débats, ayant trait, de près ou de loin, à la question du rapport avec le parti communiste, véritable *leitmotiv* du roman.

L'intrigue centrale repose sur la petite histoire, plus exactement, selon les termes de Beauvoir, sur « une brisure et un retour d'amitié entre deux hommes » (*FC I*, 360), le journaliste et dramaturge Henri Perron et le grand écrivain Robert Dubreuilh, que les lecteurs ont pu aussitôt identifier comme les portraits de Camus et de Sartre. Dubreuilh apparaît comme un personnage pluridimensionnel, non seulement voué à son rôle politique mais aussi à sa figure d'écrivain et d'homme public désireux d'entraîner avec lui Henri, de lui communiquer sa foi en la politique. Henri voit en Dubreuilh à la fois une tentation et une aporie, comme le révèle l'histoire passée qui les lie :

Henri le regarda gaiement : vingt ans ou quatre-vingts, Dubreuilh aurait toujours l'air aussi jeune à cause de ces yeux énormes et rieurs qui dévoraient tout. Quel fanatique ! Par comparaison Henri était tenté de se juger dissipé, paresseux, inconsistent ; mais c'était inutile de se forcer. À vingt ans il admirait tant Dubreuilh qu'il s'était cru obligé de le singer ; résultat : il avait tout le temps sommeil, il se bourrait de drogues, il somnait dans l'imbécillité. [...] privé de loisirs, il perdait le goût de vivre et du même coup celui d'écrire, il se transformait en machine. (*M*, 14)

Lors du réveillon de Noël, Henri voit dans le visage endurci de Nadine, la fille d'Anne et de Dubreuilh, « le masque intimidant de Dubreuilh » (*M*, 20), personnage fascinant mais insaisissable, puisque le lecteur ne connaît jamais que les points de vue des autres personnages sur lui-même.

Dès l'ouverture du roman, un différend oppose Henri Perron à Robert Dubreuilh : Henri tient à la liberté de son journal, *L'Espoir*, qui ne possède pas de programme politique défini, bien qu'il soit, comme le dit Scriassine, « le seul journal non communiste qui atteigne le prolétariat ». Henri ne veut pas « [s]e laisser enrégimenter » (*M*, 22) et rêve d'un journal

⁸⁰⁴ D. Bair, *op. cit.*, p. 520.

⁸⁰⁵ Jacqueline Lévi-Valensi, « Remarques sur une séquence des *Mandarins* », *Roman 20/50*, *op. cit.*, p. 103. Je souligne.

indépendant, qui soit capable de « former les lecteurs au lieu de leur bourrer le crâne. Non pas leur dicter des opinions, mais leur apprendre à juger par eux-mêmes » (M, 23). Dubreuilh, de son côté, souhaite un projet d'alliance avec le parti qu'il dirige, le S.R.L., mais Henri résiste, au départ, à donner à son journal une couleur politique : « La Résistance était une chose, la politique une autre. C'était loin de passionner Henri, la politique » (M, 15). Pour Scriassine, Dubreuilh manœuvre en secret et veut « rassemble[r] une gauche soi-disant indépendante mais qui accepte l'unité d'action avec les communistes » (M, 22). Scriassine, qui porte le masque d'Arthur Koestler, anticommuniste farouche, ne veut pas d'une gauche asservie aux communistes. Le différend politique qui monopolise les relations entre Henri et Dubreuilh cache un autre différend, plus profond, qui tient à la manière d'envisager l'existence juste après la fin de la guerre : « La vérité c'est qu'il [Dubreuilh] voyait s'ouvrir des possibilités d'action et qu'il grillait de les exploiter. Henri se sentait moins enthousiaste. Évidemment, il avait changé depuis 39 » (M, 14).

Toute l'intrigue repose sur les tractations menées autour du journal *L'Espoir*, dont le lecteur peut suivre l'histoire à travers les différents moyens de pression exercés sur son directeur, Henri Perron. Si la politique d'alliance entre le journal et le S.R.L. échoue, c'est en partie en raison de la position théorique du S.R.L. et des pressions exercées par le P.C. Le S.R.L. doit finalement basculer dans l'anticommunisme mais les dirigeants se refusent à ce combat : le mouvement disparaît. Sous divers événements, c'est toujours la menace politique de choisir entre les deux camps — être communiste ou anticommuniste — qui resurgit. Or, ce nœud politique autour duquel se débattent les personnages et qui motive pour une large part l'ensemble des rapports intersubjectifs, ne paraît jamais vouloir se délier et dévoiler une solution, une issue satisfaisante : tout choix politique, même celui de l'indifférence, conduit à une impasse idéologique condamnant à l'impuissance les efforts d'entente menés par les intervenants du jeu politique.

Les divergences de point de vue qui s'expriment prennent, dans le même temps, le caractère de controverses collectives. Les personnages en viennent à incarner le conflit historico-mondial entre les deux grandes idéologies antagonistes du siècle. Une logique historique, un processus inévitable, sous-tend les relations intersubjectives. Ce « manichéisme du *pour* ou *contre*⁸⁰⁶ » selon les termes de Ronald Aronson, devait aboutir à des choix tranchés : les personnages du roman sont conduits à articuler les raisons fondamentales pour lesquelles des intellectuels dévoués à la liberté et à la justice sociale peuvent choisir de soutenir le communisme ou de le rejeter. Par-delà les histoires personnelles, c'est l'échec de la gauche au xx^e siècle, son espoir brisé, qui est visé par la romancière. Comme le note Ronald Aronson :

Les attentes d'une génération qui entendait avancer simultanément vers le socialisme et la liberté auront été flouées. Les contemporains de Sartre et de Camus ont été placés devant un dilemme : entre le réalisme morose de la dialectique sartrienne (le communisme est la seule voie menant vers un changement qualitatif, quel que soit le visage hideux d'un tel changement) et le rejet de principe du communisme par Camus, représentant d'une autre gauche (rejet qui l'a empêché de

⁸⁰⁶ Ronald Aronson, *Camus et Sartre, amitié et combat*, trad. de l'américain par Daniel B. Roche et Dominique Letellier, Éditions Alvik, 2005, p. 13.

s'identifier avec une quelconque force significative en lutte pour le changement social). Sartre et Camus ont articulé les demi-vérités et les demi-erreurs, parfois les demi-mensonges, de ce qui allait devenir la tragédie de la gauche non seulement en France, mais dans le monde entier pour au moins toute la génération suivante⁸⁰⁷.

Roman *du* ou *des* changements, *Les Mandarins* ne devaient pas suivre un fil continu, se constituer en une durée homogène. Beauvoir use d'une technique romanesque en accord avec l'idée d'une représentation distancée et chaotique des événements : elle reprend le dispositif de la pluralité des consciences en entremêlant différentes voix narratives, comme ce fut le cas dans *L'Invitée* et *Le Sang des autres*. C'est par le prisme de deux récits alternés que les événements sont évoqués : d'une part, le monologue d'Anne, psychanalyste et épouse de Dubreuilh, d'autre part, le récit en focalisation interne d'Henri Perron. La particularité de ce dispositif vient de la différence d'ancrage du récit à la vie. La narration à la troisième personne, celle d'Henri, porte un regard extérieur sur le monde qui commande l'univers journalistique et les thèmes politiques. La narration à la première personne, qui tourne davantage autour de l'univers psychologique d'Anne, est beaucoup plus subjective. Ce truquage permet une combinaison habile de la sphère intime et de la sphère collective, et met en œuvre un décalage chronologique intéressant : les événements, loin de se succéder de manière linéaire, sont racontés à des moments différents et selon des points de vue divergents. Un même événement peut donc être raconté selon deux visions non identiques qui se superposent et se complètent. L'effet de contraste est particulièrement rendu visible dans les deux premiers chapitres qui sont subdivisés en deux parties, l'une adoptant le point de vue d'Henri, le second le point de vue d'Anne.

Le monologue d'Anne obéit souvent à un mouvement de rétrospection qui invite à une reconstitution mnémonique. Autrement dit, sous la forme d'un récit homodiégétique, Anne reconstitue en pensée les événements auxquels elle a été confrontée et les analyse selon un point de vue personnel, qui est aussi celui d'une professionnelle, d'un médecin de l'âme. Toujours située en arrière-plan des activités intellectuelles, Anne adopte une position d'observatrice, attentive à sa propre vie comme à celle des autres. Comme le note Jean-Louis Jeannelle, elle est « le seul personnage dont le lecteur connaisse le vécu profond et avec lequel il puisse s'identifier, entretenir un rapport de mobilisation émotionnelle⁸⁰⁸ ». Sa vision nuancée, pointant ou traversant l'opacité des choses et du sens, est la plus à même de détecter tout ce que les autres ne voient pas, les coulisses du *theatrum mundi*.

Cette *double* vision des choses se retrouve lors de l'épisode du réveillon de Noël, au cours duquel Henri, résolument tourné vers l'avenir, exprime son désir d'écrire un « roman gai » et de partir en voyage au Portugal pour vivre intensément l'instant présent, après quatre années d'austérité.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁰⁸ Jean-Louis Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *Le Débat d'idées dans le roman français*, sous la dir. de Geneviève Artigas-Menant et Alain Couprie, PUPS, 2010, p. 114.

Oui, la guerre était finie : du moins pour lui ; ce soir c'était une vraie fête ; la paix commençait, tout recommençait : les fêtes, les loisirs, le plaisir, les voyages, peut-être le bonheur, sûrement la liberté. (M, 10)

La France n'était plus une prison, les frontières s'ouvraient, la vie ne devait plus être une prison. Quatre ans d'austérité, quatre ans à ne s'occuper que des autres : c'est beaucoup, c'est trop. Il était temps qu'il s'occupe un peu de lui. Et pour ça il avait besoin d'être seul et d'être libre. (M, 11)

Anne, de son côté, rejoue la fête du réveillon dans une tonalité mineure : hantée par les « absents », par une culpabilité de *vivre* qui l'empêche de profiter du « premier Noël de paix », elle écoute avec inquiétude les sinistres prophéties de Scriassine sur « le commencement de la liquidation » du monde. Entrecoupé de séquences dialoguées ou de bribes de conversations qui ont eu lieu la veille, lors du réveillon, son monologue reprend, inlassablement : le passé resurgit par bribes qui s'entrechoquent dans sa mémoire, comme sa rupture avec Dieu et la découverte de la mort à quinze ans. Vient ensuite le temps de l'Occupation qui est marqué par une série de faits, une objectivité à laquelle Anne n'est pas habituée :

Je ne peux pas me rappeler ; nous n'étions pas très attentifs à notre propre vie. Les événements seuls comptaient : l'exode, le retour, les sirènes, les bombes, les queues, nos réunions, les premières numéros de *L'Espoir*. [...] Et puis l'automne a passé et tout à l'heure, tandis qu'aux lumières de l'arbre de Noël nous achevions d'oublier nos morts, je me suis avisée que nous recommencions à exister, chacun pour soi. « Tu crois que le passé peut ressusciter ? » demandait Paule ; et Henri m'a dit : « J'ai envie d'écrire un roman gai. » Ils peuvent de nouveau parler à voix haute, publier leurs livres, ils discutent, ils s'organisent, ils font des projets, c'est pour ça qu'ils sont tous heureux : enfin, presque tous [...] (M, 27).

Le lecteur adopte pour un moment le point de vue d'Anne sur les autres personnages lors de la soirée du réveillon et en apprend un peu plus sur les collaborateurs d'Henri, tous perçus à la lumière d'un lourd passé, tous condamnés à vivre avec ce poids sur leurs épaules, avec cette « peur sans fond » (M, 50) qu'Anne entrevoit désormais partout :

Nadine riait avec Lambert, un disque tournait, le plancher tremblait sous nos pieds, les flammèches bleues vacillaient. Je regardais Sézenac qui était couché de tout son long sur un tapis : il rêvait sans doute aux jours glorieux où il se promenait dans Paris avec son fusil en bandoulière. Je regardais Chancel qui avait été condamné à mort par les Allemands et échangé à la dernière minute contre un de leurs prisonniers ; et Lambert dont le père avait dénoncé la fiancée, et Vincent qui avait achevé de sa main douze miliciens. (M, 30)

Le chapitre se clôt sur la remémoration de sa rencontre avec Robert Dubreuilh et la puissance de son retentissement existentiel sur Anne. C'est toute l'Histoire, avec sa grande hache, pour reprendre le mot de Perec, qui se trouve transformée par cette rencontre entre le professeur à la Sorbonne et l'élève : la vie d'Anne a pris un sens — un début, un milieu et une fin, à la manière de la composition aristotélicienne — et l'humanité a emprunté une voie rassurante. Robert a produit un miracle : la synthèse de l'hétérogène, le mouvement de totalisation de la vie individuelle et de l'Histoire.

Grâce à Robert, les idées sont descendues sur terre et la terre est devenue cohérente comme un livre, un livre qui commence mal mais qui finira bien ; l'humanité allait quelque part, l'histoire avait un sens, et ma propre existence aussi ; l'oppression, la misère enfermaient la promesse de leur disparition ; le mal était déjà vaincu, le scandale balayé. Le ciel s'est refermé au-dessus de ma tête et les vieilles peurs m'ont quittée. (M, 46)

On le voit, l'union entre Robert et Anne a produit une série d'aveuglements et a posé des masques sur la réalité. Cette vision idéaliste de la vie, reposant sur une philosophie de l'histoire et un dogme providentiel, est calquée sur un modèle romanesque linéaire, doué d'une moralité abstraite, qui relance la question fondamentale du type d'accroche de la fiction à la vie et à l'Histoire. Si, avec la guerre, « le scandale est revenu sur terre » (M, 47) comme le pense Anne, il faudra désormais faire avec ce déséquilibre, cette instabilité perpétuelle qui caractérise le monde et les choses. Beauvoir dit avoir trouvé l'objet approprié à une telle représentation de l'indétermination :

Seul un roman pouvait à mes yeux dégager les multiples et tournoyantes significations de ce monde changé dans lequel je m'étais réveillée en août 1944 : un monde changeant et qui n'avait plus cessé de bouger. (FC I, 358-359)

2. Mémoire, témoignage et fiction

Comme le note Jean-François Hamel, dans un essai au titre évocateur, *Revenances de l'histoire*, « [i]l n'y a pas d'immédiateté de l'expérience, comme si l'on pouvait s'extraire de cette nuée de récits, qui dès avant la naissance tissent la trame de nos vies, pour en saisir l'origine blanche, le devenir sans mémoire, ni d'innocence du récit, comme si l'on pouvait relater les mouvements du monde sans en dévier le cours⁸⁰⁹ ». La fiction beauvoirienne, si fortement ancrée dans l'expérience vécue, s'inscrit bien dans cette lecture qui suppose un art du récit créateur de temps et d'histoire, sur fond d'une mémoire vivante, en perpétuel mouvement.

Dans un entretien à *Libération*, paru le 4 mai 1953, Sartre dit être en train d'écrire une autobiographie « plutôt sociale et politique qu'individuelle, sur l'évolution des gens de ma génération, de 1905 à la Libération [...]. À travers mon histoire, c'est celle de mon époque que je veux transcrire⁸¹⁰ ». On retrouve une parenté évidente avec l'ambition de Beauvoir dans *Les Mandarins*. Si Sartre ne poursuit pas le récit de sa vie au-delà de l'adolescence, il existe une raison adjacente à ce coup d'arrêt : la publication des *Mémoires d'une jeune fille rangée* en 1958 et de *La Force de l'âge* en 1960, qui prend pour objet la vie commune de Sartre et de Beauvoir depuis leur rencontre. Dans ces conditions, c'est la nécessité de la fiction beauvoirienne qui se pose à nouveau : pourquoi la fiction ? Peut-être faudrait-il poser la question autrement et chercher dans la médiation romanesque des moyens de détourner le vécu autobiographique pour être au plus près d'une certaine vérité de l'expérience.

⁸⁰⁹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 8.

⁸¹⁰ Voir J.-F. Louette, Notice des « Mots », *op. cit.*, p. 1273.

2.1. L'histoire comme expérience vécue

Le récit beauvoirien ne se contente jamais de rapporter une expérience, ni d'en témoigner passivement, comme si l'écriture de l'histoire pouvait assimiler dans une totale transparence toute l'expérience antérieure ; au contraire, il la produit, la modèle et l'articule à la vie imaginaire de l'auteure, en lui conservant toute son opacité. Dans ces conditions, le témoignage apparaît davantage comme une fiction *intime* que comme une reconstitution de l'expérience réelle. La temporalité des romans n'est pas celle du récit historique, qui inscrirait les événements dans des rapports logiques de cause à effet et obéirait à une intentionnalité historienne, mais bien celle de l'histoire immédiate et contingente, saisie par des consciences individuelles.

2.1.1. Fictions de témoignage

Tous les personnages de l'œuvre de Beauvoir n'ont pas connu la même guerre mais une même expérience unit leur trajectoire comme un socle commun dont on trouverait les fondations dans l'expérience de l'histoire — confondue avec celle de la guerre — vécue par Beauvoir. Fosca, témoin, acteur et conteur inépuisable d'une histoire qui se déroule sur plus de six cents ans, constitue sans doute *la* figure allégorique utopique, fantasmée et fantastique, du désir beauvoirien de transmission de son expérience à travers la fiction.

Le début des *Mandarins* est placé sous le signe de l'euphorie et de la libération de la parole. Beauvoir répercute dans son roman cette volonté de raconter dont témoignent ceux qui ont survécu à la guerre, les rescapés. Dans l'« Avant-propos » de *L'Espèce humaine*, Robert Antelme évoque la nécessité urgente de libérer la parole humaine après le mutisme des camps :

Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle⁸¹¹.

Il a fallu pourtant plusieurs décennies avant que cette parole singulière ne devienne audible par le public, comme le montre la réception tardive de *L'Espèce humaine* et de *Si c'est un homme*. Si les textes de Beauvoir se distinguent évidemment de la catégorie de la « littérature des camps »⁸¹², ils n'en partagent pas moins un trait commun : « nés de l'événement » selon

⁸¹¹ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 9. Il publia ce livre deux ans après son retour, et n'en parla plus jamais par la suite.

⁸¹² On intègre sous cette catégorie les textes qui rapportent l'expérience de la déportation, récits aujourd'hui bien étudiés, reconnus et insérés dans le domaine littéraire. Parmi ce corpus de témoignages de rescapés, on peut citer Robert Antelme, David Rousset, Elie Wiesel ou encore Charlotte Delbo. Voir à ce sujet l'essai de Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.

l'expression de Maurice Nadeau⁸¹³, ils correspondent, à des degrés divers, à une poétique élargie du témoignage. S'ils prennent, comme dans *Le Sang des autres*, la dimension d'un témoignage, à travers la volonté auctoriale de communiquer une réalité de chair et de sang, le récit des *Mandarins* engage un processus réflexif sur la valeur morale du témoignage, qui devient alors un sujet de discussion entre les personnages.

Au sens strict, le témoignage est l'acte de parole d'un sujet *je* qui parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu. Marie Bornand souligne la dimension éthique de la parole du témoin :

Son expérience personnelle, douloureuse, est un bouleversement qui concerne ses semblables car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique. [...] La question éthique est [...] au premier plan dans le témoignage, la crédibilité du témoin étant une condition indispensable à sa prise de parole⁸¹⁴.

Certes, les romans de Beauvoir se distinguent des récits de survivants que Marie Bornand identifie à travers un corpus de textes dit de la « première génération », mais ils semblent correspondre parfaitement à un deuxième corpus de textes « datant de la fin de la Guerre à aujourd'hui, qui mettent en œuvre, sous la forme affirmée de la fiction, une position de témoin des déportations et des violences provoquées par les idéologies de la deuxième moitié du XX^e siècle », contribuant ainsi à « la création d'une *culture de la mémoire*⁸¹⁵ ». Beauvoir n'a pas connu elle-même la déportation, mais elle l'a côtoyée, de même qu'un Camus ou qu'un Perec l'ont approchée à leur manière. Aussi sa mémoire n'est-elle pas exclusivement meublée de souvenirs personnels, mais également de souvenirs transmis, de toute une masse d'informations acquises dans des lectures ou au contact de proches ayant été des témoins directs des événements. Beauvoir choisit de donner à cette réalité « une forme explicitement imaginaire⁸¹⁶ ». La perspective adoptée se trouve donc au point d'intersection entre récit fictif et récit historique. On voit bien qu'un partage des romans de Beauvoir entre ces deux types de récit est impossible : le critère de « fictionnalité » — ou d'historicité — est aussi prégnant dans *Les Mandarins* que dans *Tous les hommes sont mortels*, même si ce dernier apparaît explicitement comme roman fantastique. Dans ces aventures d'écriture qui n'ont pas grand chose de commun, le témoignage apparaît comme *fiction* ou *invention* de témoignage.

Prenons *Le Sang des autres*, où le récit fictionnel semble être au plus près de la réalité historique dans l'épisode de l'exode des réfugiés, une situation que Beauvoir connaît pour l'avoir directement vécue. Se pose alors la question du « témoignage » dont on peut distinguer deux traits fondamentaux : l'indexation du récit fictionnel au récit historique et la garantie d'authenticité qu'incarne le narrateur, témoin des événements rapportés. L'analyse de Beauvoir va dans ce sens, lorsqu'elle écrit : « Dans les scènes de l'exode[,] du retour à Paris,

⁸¹³ C'est sous cette appellation qu'il rassemble, en 1963, les récits de Robert Antelme, de David Rousset et de Jean Cayrol (voir Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, [1963], Nantes, Le Passeur Cecofop, 1992, p. 33).

⁸¹⁴ Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, op. cit., p. 8.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

le récit l'emporte sur la théorie » (FA, 623). La distance affichée à la « théorie » va de pair avec une certaine *fidélité* à l'expérience de l'histoire qui passe par son *expression*, non par sa reconstitution. Dans l'épisode de l'exode d'Hélène au chapitre X, qui occasionne une minutieuse description du transport des réfugiés, Beauvoir multiplie les signes du démantèlement de la France à travers l'amoncellement matériel perçu par une conscience elle-même en déroute. L'hétérogénéité de la description allégorise la défaite française mais aussi la difficulté de rendre intelligible l'*être-là* de la guerre :

Une auto couverte de feuillage comme pour une mascarade rustique était arrêtée devant la porte ; elle arrivait d'Évreux : Évreux était en flammes, Louviers flambait, Rouen flambait. Tout l'après-midi, on croisa sur la route des voitures qui descendaient de Normandie, bondées de matelas, camouflées de branchages qui leur donnaient un air de fête. « Quelque chose arrive », pensa Hélène. « Pas à moi. Je n'ai pas d'existence. Quelque chose arrive au monde. » Il ne s'agissait plus d'un repli, d'une retraite. Dans les yeux pleins d'angoisse et de reproche qui guettaient le défilé des voitures, sur les visages poussiéreux des fuyards, parmi les couvertures, les brocs, les chaises entassées sur les camions, la défaite était là. (SA, 250)

Or, la narratrice ne peut communiquer son expérience qu'en se réfugiant dans un univers de stéréotypes, de clichés, en-deçà d'une configuration narrative qui épouserait la perte violente des repères spatio-temporels :

Le soir tomba. Les charrettes étaient arrêtées contre les talus, les chevaux dételés ; les gens allumaient des feux pour faire cuire la soupe et préparaient un campement pour la nuit. *Hélène pensa aux pionniers des films de Far-West. Elle se sentait aussi dépaysée que si elle se fût trouvée sur une terre lointaine. Comme si le temps était devenu un vaste espace inexploré.* (SA, 250 ; je souligne)

Face à cette dislocation du temps historique, la conscience d'Hélène introduit une temporalité mythique par le recours à des fables anciennes, des formes héritées d'une tradition et des vestiges formels d'une histoire qui n'est plus⁸¹⁷. Plongée dans un passé biblique, mythologique, Hélène assiste au spectacle désolant d'une fourmilière humaine lancée dans une quête d'eau interminable :

Les magasins du Mans étaient plus dévastés qu'un champ après une pluie de sauterelles. [...] Hélène n'avait plus faim ; elle n'avait plus aucun besoin ; elle pourrait rester indéfiniment assise sur ces pierres, dans l'étroite bande d'ombres que le soleil rongait. Tout au long de la rue, les gens déambulaient [...], tenant à la main des bidons, des arrosoirs vides ; de temps en temps, ils posaient le récipient sur le sol, ils s'asseyaient un court moment et repartaient ; un peu plus tard, on les voyait passer dans l'autre sens, [...] les bidons et les arrosoirs vides au bout de leurs bras. Inlassablement. *Comme Sisyphe, comme les Danaïdes. Dans la chaleur foudroyante des enfers, la vie tournait en rond de plus en plus vite, pareille à un manège affolé.* (SA, 256-257 ; je souligne)

⁸¹⁷ Lorsqu'Hélène rentre à Paris, elle retrouve les vestiges d'une ville qu'elle ne parvient plus à situer dans son présent et à inscrire dans un temps : « Au fond de l'avenue, l'Opéra avec son dôme d'un vert orageux semblait un monument fétiche, témoin d'un âge révolu » (SA, 266).

L'annonce de la victoire allemande pétrifie la conscience d'Hélène et semble opérer une collusion entre les origines et la fin de l'univers, dans une abolition totale du temps :

Un haut-parleur diffusait une musique militaire. Et cette voix de feu, cette lumière sans vie, cet air opaque existaient depuis l'éveil des temps, pour l'éternité. Hélène était devenue éternelle ; le sang avait séché dans ses veines ; elle était là sans souvenirs, sans désirs, à jamais. (SA, 257)

Après le débordement des configurations narratives par l'hyperbole et le symbole, la scène du retour d'Hélène à Paris, à bord d'un camion allemand, est d'une sécheresse déconcertante : les paysages de désolation et les amas de ruines se succèdent anonymement, sous le regard neutre et impersonnel de la narratrice :

Le camion, gavé d'essence, filait sans obstacle sur les routes plates que creusait de loin en loin un trou d'obus. Au passage on apercevait le long des talus des autos renversées, des autos calcinées et aussi des tombes avec des croix. Le défilé se poursuivait : les chars à foin, les bicyclettes, les piétons. On traversa une ville : des bombes avaient crevé les toits, deux pâtés de maisons avaient flambé, devant les pans de murs brûlés s'amoncelaient des ferrailles tordues. L'exode, la misère, la mort. (SA, 263)

On pourrait tenter un rapprochement de cet épisode, relativement court dans l'économie du roman, avec les récits simoniens, où l'auteur entend dénoncer la transcription directe de l'expérience. La narrativité prend acte de la difficulté à témoigner de l'éclatement du temps historique dans la modernité. La critique simonienne de l'histoire comme *fable*, qui occulte l'expérience du temps en substituant à sa complexité l'univocité d'un message didactique, semble trouver un point d'ancrage chez Beauvoir dans ces scènes où le *récit* l'emporte sur la *théorie*. Suivons l'analyse de Jean-François Hamel :

Au risque d'une contamination morale du roman par la fable et à l'appauvrissement de la réalité qu'elle opère, Simon réplique par la mise en avant de « l'épaisseur matérielle » et de « l'ordre sensible des choses » longtemps tenus au second plan par la tradition romanesque selon lui⁸¹⁸.

En transmettant une expérience qui s'est offerte à Beauvoir comme pure dislocation du temps, l'auteure du *Sang des autres* affirme la matérialité de l'expérience et l'altérité du passé remémoré *contre* l'intelligibilité et la morale de l'histoire. Le profond morcellement de la conscience d'Hélène rend compte de l'incommensurabilité de l'expérience de la guerre et aboutit à une dépersonnalisation, une perte d'identité — un effet similaire aux récits de rescapés des camps : « Elle seule survivait par miracle, intacte, absurde au milieu de ce monde sans vie. Mais elle n'avait plus ni corps ni âme. Seulement cette voix qui dit : “Je ne suis plus moi” » (SA, 264).

Près de dix ans après *Le Sang des autres*, le témoignage est intégré à la fiction comme objet de réflexion et de discussion entre les personnages. *Les Mandarins* interrogent sa valeur,

⁸¹⁸ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 181. L'auteur fonde son analyse sur deux textes de Claude Simon : *La Route des Flandres* et surtout *Les Géorgiques*.

ses rapports avec la vérité, avec la politique mais aussi avec l'engagement de l'écrivain. Derrière la question du témoignage émerge un discours réflexif sur la nécessité de reconstruire un sens et une fonction à la littérature après le double choc de la guerre et des révélations qui l'ont immédiatement suivie.

Comment peut-on témoigner pour quelque chose qui nous est étranger ? Henri se pose cette question, lorsqu'il revient déçu de son voyage au Portugal : « [...] ce qui était si déprimant au Portugal c'était de se sentir le témoin tout à fait inutile d'un malheur étranger » (M, 99). Les pages consacrées à ce séjour possèdent tous les ingrédients du reportage : la traversée du pays suscite des anecdotes, des descriptions de paysages, des réflexions sur tout ce que voient Nadine et Henri et tout ce qu'ils ressentent, à commencer par Lisbonne :

Henri riait lui aussi en serrant le bras de Nadine ; il tournait la tête à droite, à gauche, avec une joie incrédule : le passé était au rendez-vous. Une ville du Sud, une ville brûlante et fraîche avec à l'horizon la promesse de la mer et un vent salé battant ses promontoires : il la reconnaissait. [...] elle était belle cette capitale au cœur sage, aux collines désordonnées, avec ses maisons glacées de couleurs tendres et ses grands bateaux blancs. (M, 85)

Le sentiment d'euphorie suscité par la découverte de cette « ville du Sud », son image de carte postale et son luxe, symboles d'une liberté retrouvée, est de courte durée. Henri ne retrouve pas cette « vieille joie » qu'il éprouvait dans les ruelles des « quartiers populeux » de Marseille ou de Naples, où la misère trouve une compensation dans le rire et la gaieté de ses habitants. Ici, une noirceur malsaine et mortifère imprègne les lieux. Consternés, les protagonistes découvrent les inégalités criantes et la misère qui se cachent derrière les beaux décors, comme dans « Porto la Rouge » et le Sud du Portugal « à l'odeur d'Afrique ».

La comparaison avec l'Afrique n'est d'ailleurs pas fortuite. En 1950, Beauvoir et Sartre, sur les conseils de Leiris, font leur premier voyage en tant que témoins politiques officiels ; c'est le début d'une longue série qui les entraînera à l'Est, en Chine ou à Cuba⁸¹⁹. La rencontre manquée du couple-témoin et d'une ville indigène victime de l'oppression est racontée en détail dans *La Force des choses*. Une même impression d'hostilité émane du quartier interdit de Bobo-Dioulasso, au Burkina Faso, et du petit port de pêcheurs portugais, dernière étape du périple de Nadine et Henri :

Des marigots abrupts, presque à sec, fendaient les collines de haut en bas : les femmes y lavaient du linge au creux des flaques d'eau, des enfants jouaient parmi les rochers jaunes. Mais, hormis ces entailles, chaque quartier formait un bloc complet qui nous parut hostile ; les maisons tournaient vers nous des murs sans fenêtre et dans les ruelles on ne croisait presque personne. Impossible de s'y infiltrer sans connaître des habitants. (FC I, 300)

Debout ou assis en cercle les villageois regardaient. Les chemises des hommes, les amples jupes des femmes étaient carrelées de couleurs joyeuses : mais cette gaieté était figée dans une morne immobilité ; les fichus noirs encadraient des visages de pierre ; les yeux fixés sur l'horizon n'espéraient rien. Pas un geste, pas une parole. On aurait dit qu'une malédiction avait flétri toutes les langues.

⁸¹⁹ Henri imagine le Portugal comme le début d'une longue série de voyages qui l'emmènera en Amérique, au Mexique, au Brésil, en URSS et en Chine (chap. I, M, p. 17).

- Ils me donnent envie de crier, dit Nadine.
- Je suppose qu'ils ne t'entendraient même pas.
- Qu'est-ce qu'ils attendent ?
- Rien. Ils savent qu'ils n'attendent rien. (M, 95)

Le malaise est palpable. Si Henri tente d'intellectualiser la situation pour apaiser Nadine, la jeune femme ressent l'envie irrépressible d'extérioriser par un cri — ou un vomissement — sa sensation de dégoût, de nausée même, devant la « saleté poisseuse⁸²⁰ » qui émane des lieux.

Derrière l'épisode récent du voyage en Afrique, un souvenir plus familier, plus intime, a certainement influencé l'écriture de ces pages : Beauvoir retrouve sa sœur et Lionel à Lisbonne dès la fin de la guerre et raconte, au début de *La Force des choses*, la gaieté de son arrivée dans la capitale portugaise, une « ville brûlante, fouettée par l'odeur de la mer » (FC I, 43), et le sentiment euphorique d'une résurrection du passé. Dans les deux textes, l'injustice sociale, masquée par les propos de Valéry sur le Portugal⁸²¹ comme le déplore Das Viernas⁸²², s'habille d'étoffes colorées pour masquer le « désespoir sauvage » (FC I, 45) qui habite les groupes d'hommes et de femmes des quartiers les plus pauvres. Beauvoir, comme Henri, ne veut pas se laisser gagner par le dégoût ni par la compassion.

Impossible de franchir cette muraille de silence qui pousse les témoins étrangers à fuir. Cet échec, dans *Les Mandarins*, en souligne un autre : le soutien politique que Henri promet à Mendoz Das Viernas⁸²³, ancien ministre représentant d'une coalition contre le régime de Salazar, n'est qu'un leurre, une chimère ; Nadine, plus encore qu'Henri, en a conscience. Mais le gouvernement français restera aveugle au sort des Portugais⁸²⁴. Pour Henri, seul le journalisme, en mobilisant l'opinion publique, peut encore renverser la donne et sauver une

⁸²⁰ Je reprends l'expression de Roquentin dans *La Nausée* (J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 159), qui correspond ici tout à fait à la description du village et de ses habitants. Même les enfants affichent une agressivité qui fait transparaître toute la laideur de ce coin de terre : « Des enfants criaillaient » ; « deux enfants aux crânes rasés écrasaient leur nez contre la vitre [de la pâtisserie] » ; à l'invitation d'Henri de leur donner un peu d'argent, Nadine rétorque : « Laisse, ils m'ont coupé l'appétit, ces sales morpions » (M, 95-96).

⁸²¹ « J'y rencontrai des amis portugais de Lionel, tous adversaires du régime ; ils me parlèrent avec colère de Valéry qui n'avait voulu voir au Portugal que le ciel bleu et les grenadiers en fleurs. Et toutes ces salades sur le mystère et la mélancolie de l'âme portugaise ! Sur sept millions de Portugais, il y en a soixante-dix mille qui mangent leur saoul : les gens sont tristes parce qu'ils ont faim » (FC I, 44). Pourquoi s'en prendre à Paul Valéry ? Préfaçant en 1934 l'édition française du livre d'Antonio Ferro consacré à Salazar (*Salazar, le Portugal et son chef*), Valéry ne craint pas d'offrir une aimable caution au dictateur portugais, ce qui explique, sans doute, cette référence à l'académicien.

⁸²² « Votre Valéry : il a admiré la mer, les jardins ; pour le reste, un aveugle » (M, 88).

⁸²³ Henri promet à Das Viernas de voir Tournelle, chef de cabinet au Quai d'Orsay et ancien camarade de résistance, pour demander l'appui de la France au Portugal en échange de « transactions avantageuses touchant les colonies d'Afrique ».

⁸²⁴ La lourdeur administrative fait d'abord barrage à Henri, lorsqu'il se rend au Quai d'Orsay (chapitre III, p. 121), et le rendez-vous qu'il obtient avec Tournelle se solde par un aveu d'impuissance de la France : « Comment veux-tu que la France fasse quelque chose pour le Portugal ou pour qui que ce soit, quand elle ne peut rien pour elle-même ! » (M, 151)

situation désespérée⁸²⁵ : l'article sur le Portugal publié dans *L'Espoir* entend dénoncer le régime Salazar — prenant, à charge de revanche, le contrepied de Valéry — et la politique américaine en Méditerranée, mais la validité de cette démarche est rapidement remise en question. La nette position politique prise par Henri donne lieu à plusieurs réactions opposées de la part de ses interlocuteurs politiques. Preston met en garde Henri contre le risque de compromission de *L'Espoir*, dont il admire l'esprit d'indépendance, le courage et la lucidité ; il exerce des pressions sur lui en l'avertissant que si *L'Espoir* prend parti contre l'Amérique, il ne lui fournira pas les suppléments de papier dont le journal a besoin (M, 126). Les prévisions de Preston sont justes : Henri s'attire la sympathie des communistes, de Lachauume en particulier. « Fallait-il démentir ? » (M, 130), se demande alors Henri.

Il doute encore davantage du bien-fondé de sa démarche lorsque Lambert, défenseur de la littérature « pure », s'attaque à sa vocation d'écrivain et regrette que son ami ait renoncé à son idéal artistique : « [...] tu devrais nous montrer ce qu'il y a d'aimable sur cette terre. Et aussi la rendre un peu plus habitable en écrivant de beaux livres. Il me semble que c'est ça le rôle de la littérature » (M, 136). Fallait-il rapporter autre chose du Portugal qu'une dénonciation de l'oppression ? Dans un tout autre contexte, Jean-Louis Jeannelle évoque aussi l'impasse de la mission politique du couple existentialiste en Afrique :

Tels Oreste et le pédagogue, arrivant dans Argos hostile, écrasée sous le soleil, dans *Les Mouches*, Sartre et Beauvoir ne parviennent pas à établir le contact avec les habitants de ce pays écrasé par l'oppression — les voilà condamnés à poursuivre leur voyage « burlesque et déplaisant » en touristes⁸²⁶.

Dans l'univers des *Mandarins*, il n'est donc plus possible de témoigner. Le regard étranger sur le monde, comme celui d'un Français au Portugal, est devenu une loi. Pour Anne, « nous végétons au hasard d'une histoire qui n'est plus la nôtre ». Que vaut dans ces conditions l'écriture ? « Robert est réduit au rôle de témoin passif : qu'est-ce qu'il fera de sa peau ? » (M, 48). Anne craint pour Robert le sort du « paralytique à la langue nouée », allégorie de l'impuissance à laquelle sont condamnés les intellectuels :

Il [Robert] était convaincu que ses livres aidaient à bâtir l'avenir et que l'homme de demain les lirait : alors évidemment, il écrivait. Devant un avenir barré, ça ne gardait aucun sens. Si ses contemporains ne l'écoutent plus, si la postérité ne le comprend plus, il n'a qu'à se taire. (M, 48-49).

⁸²⁵ « Il promettait de toucher l'opinion par une campagne de presse : la tyrannie politique, l'exploitation économique, la terreur policière, l'abêtissement systématique des masses, la honteuse complicité du clergé, il dirait tout » (M, 89).

⁸²⁶ Jean-Louis Jeannelle, « Écrire ses Mémoires : récit de formation et “devoirs virils” », *Simone de Beauvoir*, L'Herne, op. cit., p. 238. Il s'agissait de prendre contact avec le parti d'opposition, le RDA, dont le fief était précisément dans ce quartier de Bobo-Dioulasso qu'on leur déconseille de visiter. J.-L. Jeannelle voit dans ce voyage « un stade intermédiaire entre la myopie des années 1930 et une tout autre forme d'altération de leur rapport au monde et à l'histoire : une sorte de strabisme intellectuel, provoqué par le désir d'aborder la réalité qu'ils découvrent, un œil rivé sur l'objectif idéologique qu'ils se sont fixé ».

La position de témoin éveille d'emblée les soupçons chez les autres personnages. C'est le cas d'Anne, regardant avec méfiance Scriassine, pourtant champion dans l'art du témoignage⁸²⁷, mais apparaissant comme suspect lorsqu'il porte un regard extérieur sur la situation en France :

— Aux échecs, quand j'assiste du dehors à une partie, je vois les coups bien plus lucidement que les joueurs, même si je ne suis pas plus fort qu'eux. Eh bien, c'est pareil : *j'arrive du dehors ; alors, je vois.*

— Quoi ?

— L'impasse.

— Quelle impasse ?

Soudain c'est avec anxiété que je l'interrogeais ; *pendant si longtemps nous avons vécu entre nous, coude à coude et sans témoin : ce regard venu d'ailleurs m'inquiétait.* (M, 34 ; je souligne)

Le témoignage lui-même suscite la gêne, comme celui d'un « haut fonctionnaire soviétique échappé de l'URSS », « George Peltov », qui promet à *L'Espoir*, à *Vigilance* et au S.R.L., des « renseignements sensationnels » sur les camps de travail en URSS. Robert Dubreuilh croit d'abord à une manipulation politique, ou fait semblant d'y croire, pour ne pas risquer de déclencher une campagne antisoviétique qui contrerait ses plans :

« À priori, ce genre de témoignage est doublement suspect, dit-il ; d'abord parce que l'accusateur s'est accommodé si longtemps du régime qu'il dénonce ; ensuite parce qu'une fois qu'il s'en est séparé on ne peut guère s'attendre à ce qu'il mesure ses attaques. [...] » (M, 295)

Si la frontière entre témoignage et fiction n'est plus clairement délimitée, cette confusion peut aboutir au mensonge, au parjure. Au chapitre IX, pour protéger sa maîtresse, Josette Belhomme, qui est aussi actrice dans sa nouvelle pièce de théâtre, *Les Survivants*, Henri commet un faux témoignage : il sauve un indicateur de la Gestapo prénommé Mercier qui entendait révéler les actes de collaboration de Josette, amante d'un officier allemand et de sa mère, Lucie Belhomme. Cette affaire du faux témoignage dont Henri est l'acteur principal vient renverser définitivement la valeur de vérité prétendument assignée au témoignage⁸²⁸.

Henri ne renonce pourtant pas à l'idéal du témoignage authentique, loin des transactions de plus en plus conflictuelles qui en font un objet de compromission dans la France de l'après-guerre. Il cherche à l'intégrer à un vaste projet littéraire ; il s'essaie à plusieurs reprises à l'écriture d'un roman. Son ambition est vaste : « C'est à ça que ça sert la littérature : montrer aux autres le monde comme on le voit ; seulement voilà : il avait essayé, et il avait échoué » (M, 255). Henri s'est trompé en voulant écrire un « livre gratuit, sans nécessité, sans raison » et impossible même à *situer* et à *dater*, « alors que la vérité de sa vie était hors de lui, dans les

⁸²⁷ « Autrefois j'avais lu comme tout le monde son livre fameux *Le Paradis rouge*, mais surtout j'avais été émue par son ouvrage sur l'Autriche nazie : c'était bien mieux qu'un reportage, un témoignage passionné. Il avait fui l'Autriche après la Russie et il s'était fait naturaliser français ; mais il avait passé ces quatre années en Amérique et nous l'avions rencontré pour la première fois cet automne » (M, 33).

⁸²⁸ Nous reviendrons plus loin sur les conséquences d'une telle mise en scène dans le cadre interprétatif du roman à clés, et sur la polémique qui opposa alors Camus à Beauvoir.

événements, dans les gens, dans les choses ; pour parler de soi, il faut parler de tout le reste » (M, 255). « Non pas démontrer ni exhorter, mais témoigner » (M, 256). Par un effet manifeste de mise en abyme, on décèle le projet romanesque de Beauvoir derrière celui, inaccompli, d'Henri. Dans le pesant silence romanesque des années d'après-guerre, *Les Mandarins* font figure d'exception.

Parler d'autre chose que de soi, tel était le moyen détourné mais le plus efficace pour représenter une portion de sa propre vie. « Pour parler de moi, il fallait parler de *nous*, au sens qu'avait eu ce mot en 1944 » (FC I, 359), insistera Beauvoir en soulignant le centre de focalisation de son roman. Reste une question, et de taille : qui est ce *nous* qui dirige d'abord l'attention sur une réalité autobiographique, sinon ce *nous* fédérateur d'un groupe humain clairement déterminé, situé, qui doit apprendre à vivre désormais avec la violence de l'Histoire ?

2.1.2. Le « roman de groupe » : une fiction ?

Le projet romanesque des *Mandarins* possède une dimension sociologique importante : il intègre des situations concrètes de personnes ayant vécu dans la France d'après la Libération, ces « intellectuels » dont Beauvoir est l'une des figures de proue. L'intention est claire : « Pour nous représenter, écrit Beauvoir, je forgeai un grand nombre de personnages et j'en pris deux comme “sujets” » (FC, I, 360)⁸²⁹. L'affaire, au fond, peut être qualifiée de *familiale* au sens large — la famille Sartre/Beauvoir et l'univers familial et mondain qui constitue son entourage. D'emblée, le collectif fait signe vers le singulier. Cette focalisation sur des singularités dont l'expérience vécue et vivante font la matière même du roman distingue bien l'entreprise de Beauvoir d'une simple chronique, ou d'une série de faits historiques, qui porterait sur l'ensemble d'une génération. Ici, c'est l'échelle du *groupe* qui prévaut avec la diversité des liens qui le soudent et qui le rattachent au monde — la famille, l'amitié, la culture, la société, l'idéologie et la politique.

2.1.2.1. L'échec programmé

Sartre pensait, comme moi, que je déplairais à gauche comme à droite : si j'avais trois mille lecteurs, ce serait bien beau ! Cet échec, dont nous ne doutions pas, nous attristait en soi et parce qu'il manifestait notre exil : toute action politique nous était devenue impossible et notre littérature même allait se perdre dans les déserts. (FC I, 348)

Beauvoir n'avait certainement pas mesuré, au moment de commencer son projet, toutes les difficultés liées à la représentation des « mandarins ». Le problème est d'abord méthodologique, lié à la *mimèsis* fictionnelle : si le roman est, plus que tout autre récit, particulièrement bien adapté à la représentation de la vie intérieure, il l'est sans doute beaucoup moins lorsqu'il s'agit de représenter la production, l'échange et la réception des idées, tous ces éléments qui fondent un roman intellectuel. Sartre, qui lut la première version

⁸²⁹ Il s'agit d'Anne et de Henri.

du texte lors d'une croisière en Norvège avec Beauvoir, lui fit prendre conscience d'un risque important, celui de briser l'illusion romanesque :

Autre chose gênait Sartre ; pour croire pleinement à mes personnages, il eût été nécessaire que le lecteur connût leurs œuvres ; je ne pouvais pas les écrire pour eux ; alors leur réalité objective échappait ; leur travail, qui était l'essentiel de leur vie, ne s'indiquait qu'indirectement, en marge. Ce dernier défaut était inhérent à mon entreprise. (FC I, 341)

Par quels moyens romanesques représenter un intellectuel — qui incarne une certaine mobilité de l'esprit et échappe aux déterminations psychologiques qui fondent traditionnellement le personnage romanesque —, si ce n'est par le *dialogue* d'idées ? Il est vrai, en effet, que nous ne connaissons rien des œuvres des écrivains représentés. Seul Henri nous est décrit à sa table de travail. C'est, donc, « dans l'exercice de leur compétence propre : l'échange de discours⁸³⁰ », que Beauvoir choisit de mettre en scène les intellectuels, ressuscitant par là même le grand roman dialogué de l'entre-deux-guerres⁸³¹. Là encore, un obstacle est quasiment infranchissable : le livre risque de décourager ses lecteurs en multipliant les débats d'idées.

Les dialogues, j'en avais compris les difficultés, mais sans les surmonter ; les intellectuels, par moments, parlent de leurs idées, discutent et ratiocinent : même réduites et transposées, ces conversations risquent d'ennuyer ; elles ennuyaient en effet. (FC I, 340)

D'autre part, la figure du personnage vivant de ses idées souffre d'une image littéraire déjà largement exploitée. Ce type de personnage est abondamment identifié : on trouve de nombreux avatars dans la littérature antérieure ou contemporaine — le savant, l'érudit, l'écrivain, le journaliste ou le professeur. Pourtant, le type d'intellectuel auquel s'attaque Beauvoir est d'un nouveau genre, issu de l'Affaire Dreyfus, comme le rappelle Jean-Louis Jeannelle :

Né au tournant du siècle, ce modèle socio-culturel a été l'objet d'un intense investissement idéologique au cours des années trente sous l'influence conjointe du pacifisme, des courants de pensée d'extrême-droite ou des mouvements de lutte antifasciste. C'est à la Libération et notamment au cours de l'« offensive existentialiste » de l'automne 1945 qu'il a pris toute son ampleur et acquis un statut tout à fait particulier dans la vie intellectuelle française⁸³².

On aurait sans doute plus de peine à trouver dans l'histoire du roman des modèles de ce « gestionnaire des représentations sociales et politiques⁸³³ » qu'incarne l'intellectuel pour la génération de Beauvoir. Comme dans *Les Déracinés* de Maurice Barrès, *La Conspiration* de

⁸³⁰ Jean-Louis Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *Le Débat d'idées dans le roman français*, op. cit., p. 108.

⁸³¹ Hélène Baty-Delalande voit dans *Les Mandarins* une « ultime tentative de restauration des grandes ambitions romanesques des années 1930 ». (Voir l'excellent article d'H. Baty-Delalande « Cristal noir. Fausses évidences des *Mandarins* », dans *Beauvoir*, L'Herne, op. cit., p. 160).

⁸³² Jean-Louis Jeannelle, op. cit., p. 105-106.

⁸³³ *Ibid.*, p. 106.

Paul Nizan ou encore *Les Noyers de l'Altenburg* d'André Malraux, qui les mettent en scène, les intellectuels font généralement partie du personnel narratif, ils sont introduits dans la fiction *latéralement*, mais ne constituent pas le véritable sujet du roman.

Il faut certainement remonter à la veine du roman russe qui cherchait aussi à représenter l'*intelligentsia*⁸³⁴, cette confrérie d'intellectuels dévoués à la cause du progrès, c'est-à-dire à la cause de la science et de l'émancipation de l'homme dans la Russie du XIX^e siècle, pour y voir une influence manifeste sur le sujet choisi par Beauvoir et par d'autres écrivains de sa génération — Malraux ou encore Drieu la Rochelle. Parmi les auteurs russes que Beauvoir a lus et appréciés, Dostoïevski apparaît au premier rang⁸³⁵. Ce choix n'est pas anodin. Czeslaw Milosz revient sur la dimension existentielle des romans de Dostoïevski :

Les livres de Dostoïevski décrivent la condition spirituelle de l'intelligentsia russe, deviennent une chronique de ses métamorphoses spirituelles de décennie en décennie, voire d'année en année. Et ils posent cette question fondamentale : qu'est-ce que ces changements signifient pour l'avenir de la Russie ; en quoi la menacent-ils ? Il n'est pas exagéré de dire qu'il y a en eux quelque chose d'une instruction que conduirait un juge d'une intelligence peu commune, qui sait ce qu'il faut chercher car il est à la fois accusateur et accusé⁸³⁶.

Accusatrice et accusée : Beauvoir ne l'est-elle pas aussi à la manière de son prédécesseur russe ? Elle assume, apparemment, cette position ambiguë puisque, malgré les difficultés liées à un tel projet, Beauvoir fait de cette « caste » sociale son sujet de prédilection.

L'écueil sautait aux yeux : nous étions des intellectuels, une espèce à part, à laquelle on conseille aux romanciers de ne pas se frotter ; décrire une faune singulière dont les aventures n'auraient eu qu'un intérêt anecdotique, un tel projet ne m'aurait pas retenue ; mais après tout, nous étions des êtres humains, juste un peu plus soucieux que d'autres d'habiller notre vie en mots. (*FC I*, 359).

Beauvoir veut sortir de l'image figée de l'intellectuel étranger au monde et centré sur soi. Le roman de groupe doit s'ouvrir à la représentation d'un devenir collectif. Devant le scepticisme d'Henri, qui exprime son « dégoût » de la littérature, Dubreuilh se fait le porte-parole d'une telle recherche de concordance entre le singulier et le collectif :

⁸³⁴ Le terme d'*intelligentsia* semble avoir paru pour la première fois dans un roman de Boborykine datant de 1868 (voir Georges Nivat, « L'intelligentsia russe. Vers la fin du schisme ? », *Les Intellectuels. Déclin ou essor*, VI^e colloque annuel du Groupe d'Études « Pratiques sociales et théories », actes édités par G. Berthoud et G. Busino, Genève, Droz, 1990, p. 174 ; dans *Revue européenne des Sciences Sociales*, XXVIII, n° 87, 1990). G. Nivat fait référence au dernier texte de Claude Simon, *L'Invitation*, qui décrit, au cours d'une scène à l'ironie féroce, « une des dernières grandes messes de la pseudo-conjonction intellectuels-pouvoir soviétique » (*ibid.*, p. 173).

⁸³⁵ Beauvoir avait certainement lu le travail de Bakhtine sur la poétique de Dostoïevski, paru en 1929 (*Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*, qui deviendra en 1963 *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*).

⁸³⁶ Czeslaw Milosz, « Dostoïevski et Sartre », dans *Sauf-conduit. La vision russe de l'Occident*, Cahier dirigé par Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 28. L'article opère un rapprochement entre Sartre et le maître russe : « Ce qui frappe en lui [Sartre], c'est la même intensité dans la discussion des idées que chez ses prédécesseurs russes » (*ibid.*, p. 31).

— J'écris un chapitre sur l'idée de culture, dit Dubreuilh ; qu'est-ce que ça veut dire, ce fait que l'homme n'arrête pas de parler de soi ? et pourquoi est-ce que certains hommes décident de parler au nom des autres : autrement dit qu'est-ce qu'un intellectuel ? est-ce que cette décision n'en fait pas une espèce à part ? et dans quelle mesure l'humanité peut-elle se reconnaître dans l'image qu'elle se donne d'elle-même ? (*M*, 224)

Le roman du « nous » avait donc toutes les raisons d'échouer, mais n'était-ce pas, pour reprendre les mots de Beauvoir, « inhérent à son entreprise » ? C'est un groupe en perdition que Beauvoir cherche à représenter dans son roman, une *intelligentsia* parisienne désunie, grippée par des projets contradictoires, « mal préparée », en somme, « à affronter la mutation des engagements d'avant-guerre et de la Résistance en logique militante et médiatique », selon l'analyse d'Hélène Baty-Delalande⁸³⁷. Beauvoir s'explique sur ce choix : « À travers de bruyants conflits ou en silence, les amitiés qui flambaient autour de moi à la fin de l'occupation s'étaient plus ou moins éteintes : leur agonie s'était confondue avec celles de nos communs espoirs et c'est autour d'elle que mon livre s'organisa » (*FC I*, 359). Selon une téléologie toute négative, celle du désenchantement, il fallait donc montrer une situation en train de se déliter, de se dégrader de manière inéluctable. Dans une lettre à Nelson Algren datée du 5 mars 1951, la romancière évoque pour la première fois le sujet de son roman :

Ce livre, votre livre, est un roman sur les Français de 1945 à 1948, j'essaie d'y évoquer l'heureuse renaissance que nous avons vécue à la fin de la guerre, lorsque tant de choses ont recommencé à devenir possibles, et le lent désenchantement qui a suivi. (*LNA*, 442)

Revenons en arrière. *La Force de l'âge* évoque avec une émotion non feinte la fin de l'Occupation et les espoirs qui unissaient sous un « nous » solidaire le groupe d'amis de Beauvoir et de Sartre, élargi à de nouvelles rencontres, des amitiés qui signent l'entrée dans l'âge mûr : Camus, les Leiris ou encore les Queneau — Beauvoir a alors trente-six ans. La parenté de leurs goûts, de leurs opinions, de leurs curiosités ne suffisent pas, selon elle, à expliquer la valeur sacrée de ces liens et la ferveur qui animait leurs esprits :

Nous écoutions la B.B.C., nous nous communiquions les nouvelles, nous les commentions ; ensemble nous nous réjouissions, nous nous inquiétions, nous nous indignions, nous haïssions, nous espérions ; quand nous parlions de la pluie et du beau temps, une sous-conversation se poursuivait où s'exprimaient encore nos attentes et nos craintes ; il nous suffisait d'être présents les uns aux autres pour nous savoir unis et pour nous sentir forts. (*FA*, 643)

Beauvoir place le début de son roman sous le signe de l'ambiguïté : la tonalité euphorique de la fête, due à une conjonction heureuse entre le réveillon de Noël 1944 et l'annonce de la fin de la guerre, masque mal les premiers signes d'une hantise face à un devenir incertain. Par rapport au *Sang des autres*, le roman procède par élargissement temporel et spatial, en accord avec le sujet qu'il se propose : « L'air gris-bleu était lourd de promesses, l'avenir s'élargissait à l'infini » (*M*, 17). L'optimisme sans limites des lendemains de la guerre s'exprime à travers le désir de s'exiler pour Henri Perron. Il éprouve « une envie dévorante d'être ailleurs »

⁸³⁷ H. Baty-Delalande, « Cristal noir. Fausses évidences des *Mandarins* », *Beauvoir*, L'Herne, *op. cit.*, p. 160.

(M, 21) et veut faire table rase du passé. Il souhaite désormais se définir par rapport au vécu qui l'entoure, *ici* et *maintenant*, seul moyen pour lui de « redevenir un homme » (M, 14) et de retrouver une forme de liberté. La romancière dote son héroïne, Anne, d'une aventure transatlantique, qui, outre le caractère hautement biographique de cet épisode et son caractère « adventice » dans l'économie du roman, traduit l'ouverture de l'espace dont s'émerveilla Beauvoir dans l'après-guerre⁸³⁸. Mais les enjeux politiques semblent mettre un frein à cette liberté rêvée.

Nous nous promettions de demeurer à jamais ligüés contre les systèmes, les idées, les hommes que nous condamnions ; leur défaite allait sonner ; l'avenir qui s'ouvrirait alors, il nous appartiendrait de le construire, peut-être politiquement, et en tout cas sur le plan intellectuel : nous devions fournir à l'après-guerre une idéologie. (FA, 643)

Fournir à l'après-guerre une idéologie : Robert Dubreuilh incarne tous les espoirs liés à ce vaste projet ; il apparaît comme l'élément catalyseur et le cerveau du groupe qu'il projette de fonder. Lorsqu'il fait sa proposition politique à Henri, c'est dans l'espoir de rattacher le groupe de jeunes recrues de Samazelle, « héros du maquis », à l'équipe de *L'Espoir* : « J'ai rencontré Samazelle avant-hier, et je suis bien content parce qu'il a l'air disposé à marcher avec nous » (M, 13). Le « nous » est tout entier suspendu à la décision d'Henri.

Les liens d'amitié ou d'amour qui structurent les relations interpersonnelles à l'ouverture du roman se voient constamment parasités par le politique, ce que déplore Henri, qui regrette qu'il soit devenu impossible de « passer une soirée entre amis sans parler de politique », un sujet qui, pourtant, quelques années plus tôt, enthousiasmait le groupe d'amis. Beauvoir confie à Algren la même lassitude et le même désintérêt face à cette question obsédante qui revient à chaque nouvelle conversation. Elle évoque par exemple ce « dîner assez emmerdant » avec Olga, Bost et Sartre chez les Wright, fin décembre 1950, durant lequel les invités furent d'abord contraints d'écouter « des kilomètres de musique » sur un magnétophone rapporté des U.S.A. :

Connaissez-vous ce gadget terrifiant ? On pourrait l'utiliser d'une manière pleine d'intérêt. Et puis nous n'avons cessé de ressasser « le sujet », leitmotiv des conversations actuelles à Paris parmi les intellectuels non communistes : comment partir, et où ? (LNA, 427-428)

Le ressassement était désormais la matrice rythmique des conversations, à l'image d'une Histoire qui piétine.

2.1.2.2. Masques et mirages de l'après-guerre

Beauvoir travaille aux *Mandarins* de 1949 à 1953, à une période particulièrement sombre de sa vie. La rédaction s'en est trouvée elle aussi tourmentée⁸³⁹. Le début des années cinquante est marqué par plusieurs événements marquants : la fin de sa passion amoureuse avec Nelson

⁸³⁸ Voir FC I, p. 363.

⁸³⁹ Beauvoir note dans *La Force des choses* : « J'écrivais, je biffais, je recommençais, je me tourmentais, je me fatiguais, sans espoir » (FC I, 348).

Algren, qui décide de se remarier avec son ex-femme, une rupture douloureuse pour Beauvoir et qui ne sera véritablement consommée qu'au moment de sa liaison avec Claude Lanzmann ; la distension de ses liens avec Sartre⁸⁴⁰, devenu « personnage public » et de plus en plus solitaire, préoccupé, plus que jamais, de bâtir une idéologie fondée sur une *praxis* politique. Après l'agonie de sa secrétaire, Lucienne Baudin, qui décède d'un cancer du sein dans d'affreuses conditions, Beauvoir connaît elle aussi l'angoisse de la maladie — elle est hospitalisée pour une tumeur bénigne. Enfin, les amitiés d'avant-guerre se sont délitées :

Avec nos amis plus âgés nous restions liés par le passé mais — sauf Genet, Giacometti, Leiris — sur le présent et l'avenir nous n'étions entièrement d'accord avec aucun. Ceux qui peuplaient notre vie avant-guerre en étaient tous — sauf Olga et Bost — plus ou moins sortis. (FC I, 347)

La sphère intime semble contaminée par une situation extérieure préoccupante : « En France comme au-dehors, les choses allaient de mal en pis » (FC I, 345). Le tableau est assombri par les purges de l'après-guerre, les guerres coloniales, et, par-dessus tout, l'impact de la Guerre froide avec la sommation d'opter pour l'un des deux camps en présence. Les lettres de Beauvoir à Algren traduisent une inquiétude profonde par rapport à la possibilité d'une troisième guerre mondiale, comme dans cette lettre du 5 mars 1951, qui sonne aussi le glas de tout un pan de la littérature avec l'annonce à Algren de la mort de Gide :

Le vieux Gide est mort, la presse en parle de façon ignoble, en reconnaissant tout de même que c'était quelqu'un. Mourir à 81 ans, paisiblement, au milieu d'amis, voilà en vérité une mort intelligente. [...]

Nous commençons à moins redouter la guerre, mais d'après Washington cet optimisme provient d'un dangereux laisser-aller, nous devrions nous frapper davantage. Eh bien non, nous en avons marre de vivre dans la peur. (LNA, 441-442)

C'est sur un double sentiment de révolte et d'abattement, qui n'avait cessé de croître dans les années qui suivirent la Libération, que Beauvoir écrit son nouveau roman :

Ce bel été où tout avait recommencé, il demeurait encore la vérité de ma vie, au point que je voulais appeler le roman que j'étais en train d'écrire : *Les Survivants*. Mais cette vérité avait été bafouée et, bien que ma déception eût commencé dès 1948, je ne l'avais pas consommée. (FC I, 346)

Écrit quelques années après les événements, du moins pour ce qui est de sa première version⁸⁴¹, *Les Mandarins* reflètent, sous une forme romanesque, une période historiquement déterminante, qui correspond à un ébranlement intellectuel et politique majeur, répercuté dans les ambiguïtés et les contradictions de la position idéologique des intellectuels entre 1945 et le début des années cinquante. Au cœur de cette période de discorde, on retrouve bien entendu Sartre, et, plus largement, les relations de méfiance réciproque, voire d'hostilité, que les écrivains engagés entretiennent avec le PCF. C'est sur le fond de cette trame, qui articule les

⁸⁴⁰ « Sartre m'était toujours d'un grand secours. Cependant il me paraissait plus lointain qu'il ne l'avait jamais été, et qu'il ne devait jamais l'être » (FC I, 348).

⁸⁴¹ « Vers juin [1951], j'eus achevé une première version de mon roman [...] » (FC I, 334).

problèmes caractéristiques de l'engagement, qu'il faut lire *Les Mandarins* : l'évolution du communisme en France et en URSS, la conciliation difficile, voire impossible, des impératifs de la conscience et ceux de l'action, et, du même coup, la tâche politique des intellectuels.

L'idéal d'une action qui, pour être efficace, ne renoncerait pas pour autant à être libre et consciente, se retrouve chez plusieurs personnages masculins des *Mandarins*, à commencer par Dubreuilh et Henri. La Résistance, caractérisée par un certain romantisme de l'action et une morale concrète, occupe encore tous les esprits et fascine les intellectuels. Comme le note Anna Boschetti, « la Résistance avait aboli le Mal, l'avait concentré dans l'occupant, par son unanimité spontanée, par l'importance qu'elle avait rendue aux choix individuels, par rapport aux organisations et aux partis⁸⁴² ». Henri se trouve encore dans cette logique lorsqu'il refuse d'inféoder son journal à un quelconque parti, mais c'est Lambert qui exprime sans doute le mieux cette fascination pour la grandeur des actions collectives et des engagements individuels, et l'impossibilité, dans le contexte manichéen de la guerre froide, de retrouver quelque exaltation lyrique. Il fait partie de ces êtres désœuvrés qui veulent continuer la lutte, y compris dans la « paix » pour justifier son statut d'« intellectuel » :

« Je me demande bien ce que je vais devenir quand la guerre sera finie.

— Tu ne veux pas rester dans le journalisme ?

— Correspondant de guerre, ça se défend ; mais correspondant de paix, ça ne va plus », dit Lambert. (*M*, 133)

Il poursuit la discussion avec Henri, dévoilant une forme de scepticisme et de dégoût généralisé qui le pousse à rechercher une « morale » :

— J'aimerais bien des camarades, mais depuis la Libération on n'arrête pas de se disputer ; les femmes elles sont idiotes ou insupportables ; les bouquins, j'en ai par-dessus la tête, et pour ce qui est de voyager, la terre est aussi triste partout. Et puis, depuis quelque temps je ne sais plus distinguer le bien du mal, conclut-il.

— Comment ça ?

— Il y a un an, c'était simple comme une image d'Épinal ; maintenant on s'aperçoit que les Américains sont des brutes aussi racistes que les nazis et qu'ils se foutent qu'on continue à crever dans les camps ; les camps, il paraît qu'il y en a en U.R.S.S. qui ne sont pas jolis non plus ; on fusille certains collabos et d'autres aussi salauds on les couvre de fleurs. (*M*, 134)

Le parcours politique de Sartre et ses questionnements idéologiques transparaissent dans le roman. On sait les rapports ambigus qu'il entretint avec le PCF. Sartre paraît d'abord suspect aux yeux du Parti lorsqu'il prend publiquement la défense de son ami Nizan qui avait quitté l'organisation politique en 1939 et fut l'objet d'une violente campagne de diffamation en 1946. Accusé de détourner les jeunes recrues du PCF vers l'existentialisme, Sartre ne s'attire guère la sympathie des communistes. Si le révolutionnaire déçu de *Qu'est-ce que la littérature ?* conteste la politique menée par le PCF au début de la guerre froide, il commence à s'engager nettement dans la politique dans les années 1947-1948, en participant, aux côtés de David Rousset et de Georges Altman à la création et aux activités du Rassemblement

⁸⁴² A. Boschetti, *op. cit.*, p. 260.

Démocratique Révolutionnaire (R.D.R.), dont l'objectif était de redécouvrir la grande tradition du socialisme révolutionnaire en situant le projet de révolution entre la SFIO et le PCF. Sartre cherche à sortir de l'engagement indirect, théorique, qui ne passe que par la *littérature* : il se lance dans l'engagement militant. Mais l'échec de cette « troisième voie » qu'a pu représenter pendant un court moment le R.D.R.⁸⁴³, et la menace de plus en plus présente de la guerre froide, expliquent l'impasse intellectuelle de Sartre et son revirement politique. La position de l'écrivain solitaire qui était encore celle de Sartre en 1947 n'est plus tenable en 1952. Michel Contat revient sur les étapes de sa « conversion » :

Avec le R.D.R., Sartre avait pensé possible de constituer une force capable d'infléchir de l'extérieur le parti communiste vers une politique révolutionnaire et indépendante de Moscou. Durant l'année 1949, il devient évident que le Rassemblement n'est qu'un groupe d'intellectuels dont les plus actifs sont en train, par antisoviétisme, de se rallier à la politique américaine. Pour éviter un virage à droite du R.D.R., Sartre agit de manière à le faire éclater, puis démissionne. Sartre se retrouve dans la position d'un écrivain solitaire. [...] L'échec du Rassemblement démocratique révolutionnaire ramène donc Sartre à sa position de l'époque de *La Nausée*, celle dont précisément il avait voulu faire sortir Mathieu et dont il s'était lui-même tiré par l'expérience de la solidarité durant sa captivité et par son engagement dans la résistance⁸⁴⁴.

En 1952, il exerce un coup de force sur lui-même en choisissant de se rapprocher des communistes⁸⁴⁵. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce revirement. Avec la guerre de Corée deux ans plus tôt, la menace d'une troisième guerre mondiale était sérieuse : « Sartre refuse de se réfugier dans un désengagement silencieux, comme le fait alors Merleau-Ponty ». Selon Michel Contat, s'il choisit l'U.R.S.S. et le Parti communiste, « c'est pour la seule raison que, compte tenu du rapport actuel des forces, qui est en faveur du camp américain, l'U.R.S.S. a intérêt à maintenir la paix. Il s'agit donc du choix d'un moindre mal, et non pas d'une adhésion positive⁸⁴⁶ ». Il faudrait ajouter l'influence de nouveaux collaborateurs aux *Temps modernes* comme Marcel Péju et Claude Lanzmann qui contribuèrent à repolitiser la revue au début des années cinquante et qui orientèrent Sartre vers un compagnonnage critique avec les communistes.

Robert Dubreuilh incarne d'une certaine manière la situation de Sartre, non pas dans l'immédiat après-guerre, mais au début des années cinquante : le Dubreuilh des *Mandarins* n'est pas le Sartre de 1945, mais se rattache plutôt au moment de sa prise de position face au Parti communiste et de son engagement militant : il semble avoir atteint une sorte de point de non-retour en quittant progressivement le terrain de la fiction pour entrer définitivement en politique. Surtout, l'illusion d'une compatibilité entre l'idée de littérature engagée et la liberté de l'écrivain à l'égard de tout asservissement idéologique paraît définitivement brisée, et l'on retrouve ce déchirement de l'intellectuel derrière quelques personnages, ce dilemme qui consiste à choisir entre la révolte pure, mais inefficace de l'intellectuel, ou l'adhésion au

⁸⁴³ Sartre démissionne en octobre 1949 du R.D.R.

⁸⁴⁴ Michel Contat, « Notice » des *Chemins de la liberté*, *op. cit.*, p. 1875-1876.

⁸⁴⁵ Il publie dans *Les Temps modernes* l'article intitulé : « Les communistes et la paix » qui marque officiellement son rapprochement avec le PCF.

⁸⁴⁶ M. Contat, « Notice » des *Chemins de la liberté*, *op. cit.*, p. 1877.

mouvement de l'histoire, incarnée par le Parti communiste. L'écrivain *ne peut que* prendre parti, comme le pense Dubreuilh dès la Libération. Le glissement progressif et inéluctable d'Henri vers l'engagement politique est aussi symptomatique de cette période de remise en question : « Ca n'est plus possible aujourd'hui de rester apolitique » (M, 101), déclare-t-il à Lambert, l'idéaliste, à son retour du Portugal. Henri finit par accepter la coopération de son journal avec le S.R.L., pour les mêmes raisons qui ont poussé Sartre à s'engager au P.C. : « Le monde hésitait entre la guerre et la paix, l'avenir dépendait peut-être d'un impondérable : ça serait un crime de ne pas tout tenter en faveur de la paix » (M, 141).

Le roman est donc construit sur une équivoque temporelle qui n'est pas sans effet sur son esthétique : le livre éclaire la situation historique des années 1945-1948 avec des événements, des problèmes, des crises, qui ont eu lieu un peu plus tard, et qui sont contemporains du moment d'écriture. Presque cinq années séparent le temps de la diégèse de celle de l'écriture. Le meilleur exemple est certainement celui de la révélation des camps russes qui date de 1950⁸⁴⁷, et que Beauvoir transpose dans l'espace chronologique de son roman. Cette récupération du présent et sa transposition dans la diégèse créent, certes, un effet de « piétinement de l'Histoire », comme l'a montré Hélène Baty-Delalande⁸⁴⁸, mais aussi un effet de foisonnement de la matière historique, d'afflux événementiel. Le récit se voit surdéterminé par l'expérience immédiate de la romancière. Les histoires s'imbriquent les unes dans les autres, les événements se télescopent, ce qui correspond à l'une des intentions premières de Beauvoir qui voulait « imiter le désordre, l'indécision, la contingence de la vie » (FC I, 340). Cette impression de confusion génère une tension palpable qui donne aux personnages le sentiment d'une urgence devant l'action. Du point de vue de la diégèse, on constate une accélération du rythme des choses et des événements lorsqu'Henri rentre de son voyage au Portugal et qu'il est attendu avec impatience, au journal, par ses collaborateurs :

Lui aussi il interrogeait ; le tirage avait un peu baissé, mais on allait de nouveau paraître sur grand format, et ça rétablirait les choses ; il y avait eu une histoire avec la censure, rien de grave ; tout le monde disait du bien de son livre, c'était fou le courrier qu'il avait reçu, il trouverait sur son bureau toute la collection de L'Espoir, on pourrait peut-être obtenir en douce un supplément de papier par Preston, l'Amerlaud, ça permettrait de faire paraître un magazine le dimanche, il y avait beaucoup d'autres choses à discuter. Il se sentait un peu hébété par trois nuits de mauvais sommeil, par ce bruit, ces voix, ces rires, ces problèmes ; hébété et heureux. Quelle idée d'aller chercher au Portugal un passé mort et enterré quand le présent était si joyeusement vivace. (M, 99-100)

La romancière utilise dans la fiction le même ressort dynamique qui lui servira, quelques années plus tard, à la construction de *La Force de l'âge* : la mémoire n'est pas linéaire et monolithique mais « multidirectionnelle », selon l'expression de Michael Rothberg⁸⁴⁹. Ainsi

⁸⁴⁷ Sartre et Merleau-Ponty, après des hésitations, dénoncent officiellement l'existence des camps soviétiques en janvier 1950 dans *Les Temps Modernes* (« Les jours de notre vie », *Les Temps modernes*, n° 51. Repris dans : Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, p. 330 et suiv.).

⁸⁴⁸ H. Baty-Delalande, « Cristal noir. Fausse évidences des *Mandarins* », *op. cit.*, p. 161.

⁸⁴⁹ Voir Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009, et Jean-Louis Jeannelle, « Au-delà des guerres de mémoires : histoire du temps présent et mémoire "multidirectionnelle" », *Critique*, n°762, 2010, p. 939-954.

Beauvoir reconstitue-t-elle dans ses Mémoires les souvenirs de l'Occupation en pleine guerre d'Algérie (1958-1960), ce qui engendre une confluence mémorielle entre mémoire de la Shoah et lutte anticolonialiste. Comme le note Ursula Tidd, « [l']entrelacement des deux mémoires, de l'Occupation et de la Shoah d'une part, de la guerre d'Algérie d'autre part, montre que le travail de mémoire entrepris par Beauvoir à cette époque est multidirectionnel et multirelationnel. [...] Mais l'Algérie est aussi pour elle l'occasion d'approfondir son travail de mémoire sur l'Occupation, initié avec *Le Sang des autres* et *Les Mandarins*⁸⁵⁰. »

Les effets de brouillage ne s'arrêtent pas au contenu historique du roman. Ils atteignent aussi les personnages, qui échappent en partie aux figures reconnaissables qui ont permis leur identification : Dubreuilh-Sartre, Anne-Beauvoir, Henri-Camus, Lewis-Algren, ou encore Scriassine-Koestler. Bien que Beauvoir ait toujours défendu l'imaginaire contre le biographique en évoquant son roman, elle concède à Algren, dans une lettre datée d'avril 1951, l'empreinte biographique du texte qu'elle lui dédie : « Oui, je ne sais comment, beaucoup de monde s'est introduit dans *votre*⁸⁵¹ livre, Koestler par exemple, à qui je jous d'assener les coups qu'il a essayé de porter aux intellectuels français » (LNA, 447). Règlement de comptes, donc ? Quelques jours plus tôt, elle avait eu vent du dernier livre de Koestler, un essai politique, *The Age of Longing* (*Les hommes ont soif*), qu'elle souhaitait se procurer :

D'après la critique, le dernier livre de Koestler paraît sentir mauvais, il médierait énormément des écrivains français, qui ne s'opposeraient pas assez nettement au communisme, par paresse, peur et bêtise. Lui, Koestler, en sait autrement long. (LNA, 446-447)

Que le personnage d'Henri tienne plus de Bost que de Camus, et possède des traits propres à Sartre⁸⁵² et à elle-même, et que l'identification de Dubreuilh à Sartre soit contestable sur de nombreux points — comme Beauvoir le soutient dans *La Force des choses* —, le jeu des masques importe finalement assez peu, tant il est vrai que le roman n'a pas vocation à faire « revivre le réel » mais à faire « vivre le possible » pour reprendre la formule d'Albert Thibaudet⁸⁵³. L'amitié mouvementée entre deux de ses protagonistes rappelle à bien des égards celle de Sartre et de Camus, reposant sur un dialogue politique et idéologique. Mais, derrière Henri, on trouverait aisément les traits d'un possible-Bost, venant ainsi déplacer le duo intellectuel initial — Sartre et Camus — vers une triangulation plus *intime* incluant Beauvoir, Sartre et Bost⁸⁵⁴.

⁸⁵⁰ Ursula Tidd, « Simone de Beauvoir et les usages de la mémoire », *Simone de Beauvoir*, L'Herne, *op. cit.*, p. 245.

⁸⁵¹ Dans sa correspondance avec Nelson Algren, Beauvoir évoque toujours *Les Mandarins* par cette dédicace.

⁸⁵² Henri, comme Sartre, est écrivain et dramaturge. Sa pièce de théâtre, *Les Survivants*, a de nombreux points communs avec *Morts sans sépulture* (1946) de Sartre. Elle fut montée au théâtre Antoine que dirigeait Simone Berriau, l'un des « modèles » de Lucie Belhomme, la mère de Josette, amante d'Henri.

⁸⁵³ Albert Thibaudet, « Réflexions sur le roman », *La NRF*, 1^{er} août 1912, repris dans *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 106. Cité par Hélène Baty-Delalande, *art. cit.*, p. 162. Nous reviendrons sur le processus de « pulvérisation » du monde réel qui caractérise la poétique du roman dans notre troisième partie.

⁸⁵⁴ « L'intimité qui existe entre Henri et les Dubreuilh ressemble à celle que nous avons avec Bost plutôt qu'à l'amitié distante qui nous liait à Camus [...] » (FC I, 366).

Les rapports entre Anne et Henri, s'ils occasionnent très peu de séquences dialoguées, semblent en effet renfermer une authentique complicité, quelque chose comme un amour *tu* ou inavouable. Au cours de la nuit du 8 mai 1945, séparés de la foule et de leur partenaire respectif — Robert et Paule —, Anne et Henri se retrouvent en tête-à-tête. La ferveur collective semble disparaître au profit d'une pure présence à l'autre, comme si les deux « porteurs de voix » enfin réunis comme personnages dans une séquence fictionnelle étaient seuls au monde. Pour la première fois, un échange est possible, comme le constate Anne :

Nous nous sommes regardés avec amitié ; c'est rare que je me sente tout à fait à l'aise avec Henri, il y a trop de gens entre nous : Robert, Nadine, Paule ; mais cette nuit il me semblait très proche, et le champagne m'enhardissait. (*M*, 188)

Un trouble s'est instauré entre eux, un désir réel mais fugitif, qui s'achève sur l'expression d'un regret : « L'intimité, la confiance de cette heure, nous aurions pu la prolonger jusqu'à l'aube : par-delà l'aube, peut-être » (*M*, 192-193).

Certes, on peut lire dans ces lignes, comme le fait Jacqueline Lévi-Valensi, « un écho des relations de Sartre et de Beauvoir avec Camus », « une certaine nostalgie de la part de Simone de Beauvoir : celle d'une amitié perdue, ou manquée⁸⁵⁵ », mais quelque chose transparaît ici de la relation de Beauvoir avec le petit Bost. Ainsi la superposition de deux amitiés parallèles liant le couple Sartre-Beauvoir, d'une part à Camus, d'autre part à Bost, dans leurs ambiguïtés et leur opacité, constitue, sans aucun doute, l'un des éléments fondateurs de la construction des *Mandarins*⁸⁵⁶, dévoilant la perte ou la relation *manquée* à certains êtres chers en même temps que la nostalgie d'une Histoire dépassée.

Beauvoir dit avoir écrit une première version de la rupture entre Henri et Dubreuilh dès 1950 — fait prémonitoire ? — alors que la brouille de Sartre et de Camus date de l'automne 1951, lors de la publication de *L'Homme révolté*, et prend une tournure définitive en août 1952⁸⁵⁷, à l'occasion de l'article de Sartre : « Réponse à Albert Camus⁸⁵⁸ ». On sait néanmoins que leur amitié est mise à l'épreuve dès 1946 par les débuts de la confrontation Est-Ouest, et tiraillée dans des directions opposées jusqu'à l'explosion finale. « En vérité, note Beauvoir, si cette amitié a éclaté brutalement, c'est que depuis longtemps, il n'en subsistait pas grand-chose » (*FC I*, 354). Le jugement que porte Beauvoir sur Camus, tel qu'il transparaît dans ses Mémoires, est d'une grande sévérité et masque mal le sentiment d'une trahison à l'égard de l'ancien ami : « Personnellement, cette rupture ne me toucha pas. Le Camus qui m'avait été cher depuis longtemps n'existait plus » (*FC I*, 355).

⁸⁵⁵ Jacqueline Lévi-Valensi, « Remarque sur une séquence des *Mandarins* », *Roman 20/50*, *op. cit.*, p. 108-109.

⁸⁵⁶ De la même manière, et comme le note Michel Rybalka dans la « Notice » de *La Mort dans l'âme*, l'amitié de Sartre et de Nizan est « l'une des données de base autour desquelles s'articulent *Les Chemins de la liberté* » (*Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 2014). On notera cependant que la motivation affective de Sartre offre une toute autre dimension au personnage de Schneider-Vicarios, alias Nizan, en cherchant à le réhabiliter.

⁸⁵⁷ Comme le note Jean-Louis Jeannelle, « la rupture entre Sartre et Camus fut plus violente et plus irrémédiable que le différend qui sépare pendant un temps Henri Perron et Robert Dubreuilh » (J.-L. Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *op. cit.*, p. 112).

⁸⁵⁸ Voir Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus », dans *Situation IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 90-125.

L'attribution à Henri d'un parjure criminel peut dès lors apparaître, pour les lecteurs avertis, comme une insinuation calomnieuse et choquante visant directement le nouvel adversaire de Sartre et de Beauvoir. Et le coup a porté. Une note des *Carnets III* de Camus vise directement Beauvoir en reportant sur Sartre les accusations qu'elle lui ferait endosser dans *Les Mandarins* : « Mieux : les actes douteux de la vie de Sartre me sont généreusement collés sur le dos. Ordures à part ça⁸⁵⁹ ».

Dans le prière d'insérer qui accompagnait la publication des *Mandarins*, Beauvoir fit valoir une « identité de situation » entre ses « héros » de papier et la plupart des intellectuels français. « C'est la seule clé que ce roman comporte ; le lecteur se tromperait s'il croyait en trouver d'autres⁸⁶⁰ ». Niant tout effet de miroir entre la brouille de Sartre et Camus et celle d'Henri et Dubreuilh, elle revient, dans *La Force des choses*, sur la différence d'intensité qui oppose les deux ruptures, la première étant bien plus radicale et plus violente que la seconde, aboutissant à une réconciliation qui n'advint pas entre Sartre et Camus.

Au-delà de la polémique qui oppose Beauvoir à Camus, on peut inférer de ces éléments que le système référentiel propre au roman à clés, et l'effet de lecture — impossible à corriger — qui découle de ces figures trop aisément reconnaissables, a sans doute dépassé, et de loin, les intentions de la romancière. Beauvoir n'a pas résisté au piège d'une fiction trop *intimement* ancrée dans la réalité, malgré le brassage de figures plurielles, la confusion et le mirage des identités. Ces images à la fois déchiffrables et brouillées témoignent en tout cas de cette ligne de tension sur laquelle le roman tient en équilibre et où convergent idéologie et sentiments personnels.

2.2. L'histoire comme traces

On peut faire l'hypothèse d'une prégnance de la *mémoire collective* dans les romans, une mémoire inquiète qui revient sans cesse habiter les personnages de Beauvoir. On noterait alors l'existence de deux paradigmes temporels de la répétition : « le premier qui marque le retour de configurations temporelles fondées sur la cyclicité du devenir, le second qui raconte la remontée des âmes mortes et l'errance des revenants⁸⁶¹ ». Ces deux « mouvements de *revenance*⁸⁶² », pour Jean-François Hamel, posent « à la modernité la question de la

⁸⁵⁹ C'est la lecture que défend Jacques Lecarme dans « Camus, lecteur des *Mandarins* », *Bulletin de la société des études camusiennes*, janvier 1996, n°39, p. 4-5. Qui plus est, il retourne la manipulation opérée par Beauvoir contre elle-même, puisque l'acte délictueux immoral attribué à Camus serait en réalité le fait de Sartre, qui, pour des raisons sentimentales, aurait pu être amené à protéger et à dédouaner un ancien collaborateur dans l'entourage de Simone Berriau, qui a inspiré, justement, le personnage de Lucie Belhomme dans *Les Mandarins*. La calomnie se fait *aveu* selon Jacques Lecarme, qui clôt son texte en décrédibilisant la romancière : « [...] le tort littéraire de Simone de Beauvoir est de n'avoir pas agencé une fiction assez élaborée pour qu'on pût la lire comme une fiction ».

⁸⁶⁰ Cité en note par J.-L. Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *op. cit.*, p. 111.

⁸⁶¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁶² Le terme de *revenance*, pour Jean-François Hamel, s'applique d'abord au mouvement qu'imprime la « résurgence des poétiques de la répétition » dans la modernité : « La résurgence des poétiques de la répétition dessine ainsi un mouvement de *revenance* par lequel une configuration du temps se manifeste après une longue

corrélation entre la narrativité, le temps de l'histoire et l'expérience de la mort ». On les identifierait volontiers à travers deux romans : *Tous les hommes sont mortels* et *Les Mandarins* — les deux derniers romans beauvoriens de la période existentialiste — qui racontent chacun à leur manière une crise de l'expérience du temps et élaborent une singulière poétique de la répétition : le passé qui revient déconstruit la liaison du présent et de l'autrefois et creuse une *différence* au cœur du présent.

La résurgence des poétiques de la répétition, que l'essayiste identifie à travers des œuvres aussi diverses que *La Reprise* de Kierkegaard ou *Les Géorgiques* de Claude Simon, semble trouver une terre fertile chez Beauvoir. La rupture de ces poétiques avec une conception linéaire, orientée et cumulative du temps et de l'histoire dévoile une toute autre vision de l'Histoire, marquée par la cyclicité et l'éternel retour des êtres et des événements. Ce phénomène traduirait moins la nostalgie des auteurs pour un temps mythique, qu'elle ne serait le signe d'une inquiétude mélancolique qui traverserait « le régime moderne d'historicité » tel qu'il a été défini par François Hartog⁸⁶³. Cette inquiétude correspondrait à la douloureuse conscience d'une fracture définitive entre la tradition narrative et l'expérience moderne de l'Histoire, entendue comme expérience d'une temporalité faite d'hétérogénéités et de disjonctions.

2.2.1. Répétition et narrativité

L'œuvre romanesque de Beauvoir est tout entière marquée par cette poétique de la répétition. La vie se trouve souvent réduite à un calcul de probabilités, à un éventail de possibles, comme si elle n'était que le retour constant des mêmes événements, habilement masqués sous la progression d'un cycle qui fait retour sur lui-même. Ainsi *l'existence sous l'Occupation*, en constituant un substrat biographique matriciel qui éclaire en grande partie nombre de situations romanesques par l'inertie qu'elle imprime au temps, se donne-t-elle à vivre comme une suite d'événements répétitifs propres à anéantir les consciences. L'absence d'espoir dans une guerre sans fin a profondément modifié le rapport des hommes — et de Beauvoir — au temps. Elle note dans son *Journal* le 30 juin 1940 :

période de latence » (p. 10). Il s'agit donc d'un phénomène datable historiquement, que l'essayiste situe au milieu du XIX^e siècle. « La répétition, tout au moins sa tentation, fait donc retour là où on l'attendait le moins, dans une modernité que l'on prétend volontiers aussi désenchantée que confiante en l'irréversibilité des temps » (J. F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 8).

⁸⁶³ F. Hartog analyse cinq régimes d'historicités. Jean-François Hamel en retient trois qui, selon lui, sont « essentiels pour comprendre la transformation des formes de l'expérience historique et son effet sur les poétiques de l'histoire de la modernité occidentale » : le « régime chrétien d'historicité » qui domine largement le Moyen-Âge et selon lequel « le temps historique est inféodé à l'éternité sous le mode de la promesse et de l'attente de la fin » ; le « régime ancien d'historicité » qui caractérise l'imaginaire européen de la Renaissance à l'ère des révolutions » et qui repose sur « la puissance unificatrice de la tradition » et l'inscription de l'expérience dans une longue durée ; enfin, « le régime moderne d'historicité, né de la Révolution industrielle et de l'héritage des Lumières » se définit par « la fascination pour l'avenir, par le coefficient d'accélération conféré au devenir et par le rejet plus ou moins radical des expériences issues de la tradition » (J. F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 28).

En septembre c'était un commencement. Quelque chose de terrible commençait, mais il y avait dans cette idée quelque chose d'aventureux et de passionnément intéressant ; j'étais intéressée par moi-même, je me demandais comment j'allais réagir, comment je supporterais le malheur ; et moi aussi tout comme Sartre je me plaçais déjà à la fin de la guerre ; ce n'est pas tant que je m'y donnais rendez-vous, mais tout prenait un sens d'après cette fin heureuse dont je ne doutais pas. *Maintenant c'est fini — il n'y a plus aucun moment qui brille à l'horizon et auquel on fasse hommage du présent — il n'y a plus d'attente, plus d'avenir — le temps devant moi est absolument stagnant, il semble qu'on n'aura plus qu'à pourrir sur place pendant des années.* (JG, 313 ; je souligne)

Contrairement au début de l'Occupation qui voyait émerger une temporalité secondaire, linéaire et orientée vers un terme, le présent depuis lequel Beauvoir écrit semble suspendu dans son cours, incapable de se projeter vers l'avenir, et entièrement soumis aux cycles de la nature et à l'expérience de la corruption.

La préfiguration de la mort à travers la pourriture est un des *leitmotive* de *Tous les hommes sont mortels*, des *Mandarins* et du *Sang des autres*. Blomart, blessé au combat, rentre à Paris, seul, « avec sa prime de démobilisation dans sa poche » (SA, 239) et constate l'obscurcissement des horizons d'attente. Avec la débâcle des troupes françaises en 1940, c'est la nature elle-même qui sort de ses gonds. La vie, comme la France, est en décomposition :

Nous sommes vaincus ; les hommes sont vaincus. À leur place, proliférera sur la terre une race animale neuve : la palpitation aveugle de la vie ne se distinguera plus de la pourriture de la mort : la vie se gonfle et se défait d'un rythme égal, muscles, sang, sperme et grouillement de vers repus. Sans témoin. Il n'y aura plus d'hommes. [...] Les rares passants avaient tous un air solitaire ; dans l'exil, dans le malheur et dans la peur ils avaient éprouvé leur solitude et ils étaient restés craintivement rétractés dans leur peau, perdus au sein du cataclysme comme dans un désert. (SA, 238)

Le roman fait écho au *Journal de guerre*, qui retrace l'histoire du « cataclysme » annihilant toute conscience, ramenant la vie à un cycle biologique sans hommes :

Un grand cataclysme avait passé : non de ceux qui dévastent le sol et laissent tout à reconstruire, mais au contraire qui laissent le monde intact mais anéantissent l'humanité. Tout était là, les maisons, les boutiques, les arbres du Luxembourg, mais il n'y avait plus d'hommes, il n'y en aurait plus jamais — personne pour rouvrir les magasins fermés, personne pour se promener dans ces rues, pour repenser à tout le passé, pour refaire un avenir. J'étais là, moi, une survivante absurde. (JG, 326)

Cette image du « cataclysme » trouvera un prolongement dans la vie imaginaire de l'écrivaine jusqu'à la nouvelle *Monologue* écrite en 1967, dans laquelle Murielle, désespérée, rêve d'un « typhon » dévastateur qui anéantirait toute vie, un « grand cataclysme qui balaierait tout et moi avec » (FR, 100) — dernier vestige de l'expérience traumatisante de

l'Occupation allemande, réinventé sous la forme mi-pathétique mi-ironique d'un délire prophétique libérateur⁸⁶⁴.

2.2.1.1. Naissance d'une figure : l'*homo narrens*

Dans *Tous les hommes sont mortels*, le traitement du temps subit un sort très particulier : il est au cœur du projet romanesque. Beauvoir prend la répétition de l'histoire comme trame narrative, du moins, précisons-le, pour les cinq parties que forme le récit proprement dit de Fosca à la première personne. L'auteure a créé deux espaces narratifs distincts : les cinq parties sont encadrées d'un prologue et d'un épilogue qui mettent en scène le récit principal de Fosca.

Elle a inventé un dispositif narratif qui puisse rendre compte des transformations de l'expérience de l'Histoire : le récit en analepse d'un homme immortel. Fosca fait fi des limites entre passé, présent et futur ; il outrepassa les frontières entre les vivants et les morts et apparaît alors comme une « réplique narrative » aux transformations de l'expérience vécue. L'immense variabilité qui caractérise la vitesse du récit témoigne des mutations, des ruptures, des mouvements incessants qui ont marqué l'histoire de Fosca au miroir de l'Histoire collective. Le temps s'écoule différemment suivant que son récit se focalise sur une conversation entre deux personnages ou qu'il saute plusieurs dizaines d'années d'existence (« J'ai dormi soixante ans » par exemple). Le récit de son enfance et de son adolescence ne représente qu'une infime partie de la diégèse, puisque l'on passe de l'acte de naissance de Fosca (« Je suis né en Italie, le 17 mai 1279, dans un palais de la ville de Carmona ») à sa prise de pouvoir en 1311, à l'âge de trente-deux ans, en une dizaine de pages.

Dans ce récit, qui couvre l'histoire européenne sur une période de plus de six cents ans, Beauvoir a élaboré un certain régime de mise en intrigue qui ne reposerait ni sur la cyclicité du devenir, ni sur une temporalité linéaire orientée vers le progrès ou vers une quelconque finalité. C'est en tout cas la conception de la temporalité et de l'histoire qui se dégage, pour Beauvoir, de la première partie du roman. Suivons la lecture de l'auteure dans *La Force des choses* :

L'expérience malheureuse de Fosca couvrait la fin du Moyen-Âge et le début du XVI^e siècle ; des guerres stupides, une économie chaotique, de vaines révoltes, d'inutiles massacres, un accroissement des populations que n'accompagnait aucune amélioration de leur sort, tout dans cette période me semblait confusion et piétinements : je l'avais choisie exprès. La conception de l'histoire qui se dégage de cette première partie est résolument pessimiste ; je ne la considérais certes pas comme cyclique, mais je niais que son déroulement fût progrès. (FC I, 94)

⁸⁶⁴ On peut attribuer à ce traitement réitéré du motif du cataclysme naturel une fonction cathartique, près de trente ans après l'expérience de la guerre et de la vie sous l'Occupation : « Le vent ! Soudain il s'est mis à souffler en tornade que j'aimerais un grand cataclysme qui balaierait tout et moi avec un typhon un cyclone mourir me reposerait s'il ne restait personne pour penser à moi ; leur abandonner mon cadavre ma pauvre vie non ! Mais plonger tous ensemble dans le néant ce serait bien [...]. Hélas ! Je ne l'aurai pas mon typhon je n'ai jamais rien de ce que je veux » (Mo, 100-101).

Si Ulysse refuse de s'extraire de sa condition de mortel dans *L'Odyssée* d'Homère⁸⁶⁵ et fait le deuil de l'immortalité, Fosca opte pour le choix inverse : cet anti-Ulysse refuse la finitude. Il oublie qu'il est un homme que la mort attend au bout de la route. Jean-François Hamel a bien souligné l'enjeu éthique de la condition choisie par Ulysse : « Tout au long de *L'Odyssée*, le refus de l'immortalité s'avère indissociable d'un travail de mémoire exigé d'une part pour que les morts reposent en paix et d'autre part pour rappeler aux mortels, destinataires de l'épopée, qu'ils doivent se détacher de la démesure consistant à croire qu'il leur est loisible de s'élever au rang des dieux et ainsi de transcender leur finitude⁸⁶⁶ ». *Tous les hommes sont mortels* semble emprunter un chemin inverse. Est-ce à dire que l'enjeu éthique du travail de mémoire porté par le roman est grippé d'avance par le choix de l'immortalité du protagoniste ?

L'auteur de *Tous les hommes sont mortels* s'oppose à l'herméneutique conciliante de Ricœur. Le récit, loin d'aboutir à une unification, une stabilisation, montre au contraire l'importance de la non-réconciliation : la *discordance* avec la mort et avec le passé semble prévaloir. Le travail de deuil est impossible dans la mesure où Fosca choisit d'écarter à jamais la césure temporelle originaire qui affirme la nature périssable de l'être. Il vit dans l'éternelle répétition des choses et des événements. Dans ces conditions, le livre que Fosca a tenté d'écrire pour raconter sa vie n'est-il pas d'emblée voué à l'échec ? Au cours d'une conversation, Régine suggère à Fosca d'écrire un « livre extraordinaire » : écrire ses mémoires. Ce dernier lui répond : « — J'ai écrit pendant vingt ans. Et un jour je me suis aperçu que c'était toujours le même livre » (*THM*, 63).

Si l'on envisage l'ensemble du roman, une même impression de piétinement envahit le lecteur, comme si aucune des configurations temporelles existantes ne pouvait expliquer ou justifier le mouvement qu'imprime le récit, excepté la *répétition*, le retour à la fois du *même* et de l'*autre*. Ce que découvre Fosca au fil de ses aventures semble avoir *déjà* été vécu ; pourtant c'est sous une lumière nouvelle qu'apparaît le présent.

D'une manière générale, aucun point de vue extérieur, aucun commentaire ne vient interférer sur les événements qui s'égrènent à mesure que le récit avance : seul compte l'écoulement du temps jusqu'au point le plus proche de la conversation entre Régine et Fosca, sans aucune anticipation possible. La narration de Fosca se distingue nettement de celle d'un Blomart, qui ne cesse d'interpréter son comportement, sa pensée et son passé, en suivant les mouvements de sa conscience. Priorité est donnée au déroulement de l'action, à la chronologie, dans une mise à distance des événements et de l'intériorité du narrateur, au plus près, semble-t-il, d'un roman historique dont le personnage serait fictif. Fosca décrit en les extériorisant des événements qui ont eu lieu dans un passé lointain, évitant ainsi le piège d'un récit qui chercherait à transcrire l'expérience immédiate des événements de l'Histoire.

Les seules manœuvres narratives permises sont les « rappels », formes d'analepses internes, homodiégétiques et *répétitives*, selon la terminologie de Gérard Genette⁸⁶⁷, qui

⁸⁶⁵ « Dès sa première apparition dans l'épopée, Ulysse affirme préférer retrouver Pénélope que de rester plus longtemps avec Calypso, qui lui offre pourtant l'immortalité » (Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 213).

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁶⁷ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 95.

acquièrent une forte importance dans l'économie du récit malgré leur faible extension narrative. Plus l'histoire avance, plus les analepses ponctuent le récit, creusant des sillons temporels multiples. C'est, comme dans le récit analeptique du *Sang des autres*, la comparaison de deux situations à la fois semblables et différentes qui motive ces rappels : ainsi, lorsque le second fils de Fosca, Antoine, veut succéder à son père pour gouverner Carmona, c'est l'image de Tancrède, son premier fils, qui ressurgit : « Il y avait dans ses yeux le même feu qui brillait jadis dans les yeux de Tancrède » (THM, 196). Un même destin unit étroitement Tancrède et Antoine, dans la conscience douloureuse réminiscente de Fosca : « Je regardai le ciel immobile. Le temps s'était arrêté. Il avait tiré son poignard et je l'avais tué ; et celui-ci souhaitait ma mort » (THM, 202). L'infanticide rejoint le sort d'Antoine qui mourra lors d'un assaut contre Rivelles, pour avoir voulu accomplir son destin d'homme, comme Fosca en son temps.

Il y a un effet de narration sur lequel joue la romancière : de tant d'histoires racontées par Fosca subsiste *une* histoire. Le hasard, la contingence se trouvent soudain abolis et « pris » dans la cohésion d'un sens. C'est dire, avec Yasue Ikazaki, que la « conscience du narrateur évolue au fur et à mesure du déroulement⁸⁶⁸ » : l'acte de narration fait prendre conscience à Fosca de la signification de son passé, comme s'il se réappropriait sa mémoire, et, par là, son existence, dans l'exercice de la parole. Le conteur ne se réfère donc pas seulement au monde extérieur dont il a été un des acteurs majeurs, mais aussi à ce qui est en lui à l'instant où il le décrit. Ce retour sur soi confère rétroactivement à l'épisode passé un sens qu'il n'avait pas en son temps — un principe commun à *La Recherche*, si l'on suit l'analyse de Gérard Genette dans *Figures III*⁸⁶⁹. À travers le récit de Fosca, la romancière a su trouver une perspective adéquate, à mi-chemin entre roman historique et fiction fantastique. Ni trop près, ni trop loin de l'événement.

Beauvoir réussit un tour de force dans ce récit en analepse, qui voit émerger, au fur et à mesure de l'histoire racontée, la figure de *l'homo narrens*, comme un retour aux origines du récit. L'art du récit rend au sujet-narrateur la conscience d'une finitude perdue ; il a cette capacité de rendre *mélancolique* l'homme dont la condition s'oppose à une telle posture. Si l'on suit les enseignements de la *Poétique* d'Aristote, tels qu'ils sont repris par Jean-François Hamel, « [l']art du récit apparaît [...] comme une pratique essentiellement mélancolique en ce que non seulement elle représente la différenciation des temps, mais la radicalise, élevant au langage une expérience exacerbée de l'infini renversement des états affectifs, de la succession débridée de la mort et de la naissance, des mutations qui ébranlent les agencements des êtres et des choses⁸⁷⁰ ». Tout se passe comme si le narrateur Fosca retrouvait les origines de la narrativité et les caractéristiques originaires du récit : l'expérience de la génération et de la corruption, que sa propre expérience d'homme immortel lui refusait en l'inscrivant dans un monde sans ruptures et sans anfractuosités, en le jetant dans l'indifférence totale, comme il l'avoue à Régine au début du roman : « — Je vis et je n'ai pas de vie. Je ne mourrai jamais et

⁸⁶⁸ Yasue Ikazaki, *Simone de Beauvoir, la narration en question*, L'Harmattan, « Approches littéraires », 2011, p. 35.

⁸⁶⁹ Voir Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 96.

⁸⁷⁰ J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 212.

je n'ai pas d'avenir. Je ne suis personne. Je n'ai pas d'histoire et pas de visage » (*THM*, 48). Si son histoire est vouée à la répétition, il décide pourtant de la raconter à Régine à la fin du chapitre III qui clôt le prologue :

— Toujours la même histoire, dit-il. Elle ne changera jamais. Il faudra la traîner avec moi, sans fin.

Il regarda autour de lui.

— C'est bon. Je vais vous la raconter, dit-il. (*THM*, 113)

Le récit porté par Fosca fait ressortir la fragmentation des trajectoires de vie, la sédimentation du temps, les frontières de l'être, et lui révèle la profonde discontinuité du monde. L'art du récit rétablit le *deuil*, dans un mouvement contrecarrant l'intrigue. À la fin de la deuxième partie, c'est Fosca qui décide de continuer son récit malgré la fatigue de Régine ; il est pris d'une envie irrésistible de raconter, comme si la parole le délivrait en partie de son immortalité :

— Ne continuez pas ; c'est inutile. Ce sera jusqu'au bout la même histoire, je le sais.

— La même histoire, et chaque jour différente, dit Fosca... Il faut que vous l'entendiez.

— Tout à l'heure, vous ne vouliez pas la raconter. (*THM*, 318)

« [T]ant qu'il parlait, tant qu'elle l'écoutait parler, aucune question ne se posait. Il aurait fallu que cette histoire ne s'achevât jamais » (*THM*, 359) : ainsi l'histoire de Fosca se déroule-t-elle selon un fil continu, presque ininterrompu.

La structure du roman entre donc en contradiction avec son *sujet*, dans une tension interne qui voit la naissance d'une parole originaire renouant avec l'expérience humaine :

Par là, tout récit peut apparaître comme un deuil de l'immortalité, comme une reconnaissance de la temporalité dans laquelle s'effectue l'expérience humaine, tant au plan de la biographie qu'à celui, nécessairement plus vaste et plus difficilement appréhensible, de l'histoire⁸⁷¹.

En-deçà de l'intrigue, des actions et des personnages, l'art du récit réaffirme les conditions nécessaires de l'historicité que sont la mort et la naissance.

2.2.1.2. La brèche entre passé et futur

La matrice répétitive travaille d'une manière différente *Les Mandarins*, mais elle endosse une même dimension éthique. C'est à propos de ce roman que Beauvoir révèle enfin une des clés de son écriture depuis *Tous les hommes sont mortels* : « Un des principaux thèmes qui se dégage de mon récit, écrit Beauvoir, c'est celui de la *répétition*, au sens que Kierkegaard donne à ce mot : pour posséder vraiment un bien, il faut l'avoir perdu et retrouvé » (*FC I*, 367). Cette structure répétitive constitue la trame narrative des *Mandarins* puisqu'elle éclaire ce mouvement de rupture et de retour d'amitié entre Robert Dubreuilh et Henri Perron. « Au terme du roman, poursuit Beauvoir, Henri et Dubreuilh reprennent le fil de leur amitié, de leur

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 214.

travail littéraire et politique ; ils retournent à leur point de départ ; mais entre-temps toutes leurs espérances étaient mortes ». Leur réconciliation repose en réalité sur la faillite de leurs entreprises réciproques, comme le remarque Dubreuilh avec lucidité : « Eh bien, la boucle est bouclée. Le S.R.L. est mort, on vous a volé votre journal : nous voilà revenus à zéro » (*M*, 485).

La résurgence kierkegaardienne de la répétition chez Beauvoir introduit un sentiment de déchirement du temps dans un univers fracturé. Ce qui est *repris* — l'amitié entre Perron et Dubreuilh — a été ; mais cette *reprise* est une chose nouvelle⁸⁷². Un changement s'est produit dans ce retour apparent à une situation identique. « Désormais, explique Beauvoir, au lieu de se bercer d'un optimisme facile ils assument les difficultés, les échecs, le scandale, qu'implique toute entreprise » (*FC I*, 367). La notion de « reprise » chez Kierkegaard est assez proche de celle de répétition chez Heidegger. Comme le note Jean-François Hamel, « la répétition constitu[e] une médiation entre les trois modes de temporalisation, articulés respectivement sur l'avenir, le passé et le présent, qui permet à l'être-là, au *Dasein*, de se projeter vers ce qui n'est pas encore grâce à la reprise de ce qui n'est plus⁸⁷³ ». Ni cycle, ni progrès donc, mais une possibilité d'existence passée qui, sous l'apparence d'une simple répétition, engage un avenir, à la manière kierkegaardienne d'un « ressouvenir en avant ».

Cette répétition authentique, telle que Heidegger la concevait dans *Être et temps*, s'oppose au retour identique du même, ou à la « reprise en arrière », qui, selon Kierkegaard, rend l'homme nécessairement malheureux⁸⁷⁴. N'est-ce pas précisément ce mirage auquel croient ou veulent encore croire la plupart des personnages des *Mandarins*, à l'instar de Paule qui ne vit que dans l'espoir de « ressusciter » le passé, d'« exhumé » Henri pour assister à la reproduction mélancolique de ce qui est perdu — l'amour d'Henri pour elle-même ? Sous couvert de protéger Henri des influences néfastes de Dubreuilh, Paule cherche par tous les moyens à isoler Henri du reste du monde, à le maintenir dans une image appartenant au passé pour sauvegarder leur amour. Mais ce qui a été ne peut plus exister *sous la même forme*. L'incompréhension qui règne au sein du couple devient totale, comme lors de cette scène conflictuelle qui oppose la voix féminine, celle de l'éternité figée, à celle masculine du changement :

— Quelquefois, j'ai l'impression de ne plus te connaître du tout », dit-elle [Paule] en regardant Henri avec désespoir ; elle ajouta avec égarement : « Est-ce que c'est vraiment toi ?

— Il me semble, dit-il en haussant les épaules.

— Mais tu n'en es pas sûr toi-même. Je te revois... »

⁸⁷² « La dialectique de la reprise est aisée : ce qui est repris, a été, sinon, il ne pourrait pas être repris ; mais, précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la reprise une chose nouvelle. Quand on dit que la vie est une reprise, c'est dire que l'existence qui a existé voit maintenant le jour » (Sören Kierkegaard, *La Reprise* [1843], Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 87). Dans *Tout compte fait*, Beauvoir donne cette définition de la répétition : « La répétition n'est qu'un fond où s'inscrivent perpétuellement des nouveautés » (*TCF*, p. 54).

⁸⁷³ J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁷⁴ « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car ce dont on a ressouvenir a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux » (Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 65).

Il l'interrompt brutalement : « Ne me cherche donc pas toujours dans le passé. Je suis aussi réel aujourd'hui qu'hier.

— Non, je sais où est notre vérité, dit-elle d'une voix inspirée. Et je la maintiendrai, contre tout.

— Alors nous n'avons pas fini de nous disputer ! J'ai changé, mets-toi ça dans la tête. On change, Paule. Et les idées changent et aussi les sentiments. Il faudra bien que tu finisses par l'admettre.

— Jamais », dit-elle. (M, 257)

Qu'il soit question d'amour, d'amitié ou de politique, le roman montre, non pas la restitution possible d'un passé, mais au contraire, l'ouverture du présent à une strate existentielle qui diffère de ce dont il hérite. Même Henri est un nostalgique, lorsque, couché dans le sable aux côtés de Nadine au Portugal, il s'interroge sur ce « bonheur en suspens » (M, 93) qu'il ne parvient pas à faire exister pleinement, et se demande pourquoi il ne retrouve pas « ce goût brûlant et tendre qu'avait eu autrefois sa vie » (M, 94). L'épisode du Portugal se referme sur les larmes de Nadine, déçue de n'avoir pas su trouver « un pays où on puisse vivre », et sur cette pensée du protagoniste, incapable de s'engager avec Nadine dans une histoire malgré un désir fugitif de s'y laisser porter : « Le passé ne se recommence pas ; le passé ne se recommencera pas » (M, 96).

C'est cette « brèche entre le passé et le futur⁸⁷⁵ », telle qu'Hannah Arendt définira la condition moderne, que Beauvoir veut faire sentir à travers ses personnages. Cette impossibilité d'une liaison entre passé et avenir se retrouve dans la violence de l'abattement ressenti par Beauvoir au début des années cinquante :

Mon image dans la glace n'avait pas changé ; derrière moi, un passé brûlant était encore tout proche : cependant, dans les longues années qui s'étendaient devant moi, il ne refluerait pas ; jamais. *Je me retrouvais de l'autre côté d'une ligne qu'à aucun moment je n'avais franchie* : je restais confondue d'étonnement et de regret. (FC I, 347-348 ; je souligne)

Dès lors, Dubreuilh ne peut que constater l'impuissance des intellectuels et s'en remet à la fatalité historique pour justifier son échec :

Il se mit à parler très vite ; visiblement, il en avait lourd sur le cœur, depuis longtemps : « La Résistance, parfait, une poignée d'hommes y suffisait ; tout ce qu'on voulait, somme toute, c'était créer de l'agitation ; agitation, sabotage, résistance, c'est l'affaire d'une minorité. Mais quand on prétend construire, c'est une toute autre histoire. Nous avons cru que nous n'avions qu'à profiter de notre élan : *alors qu'il y avait une coupure radicale entre la période de l'occupation et celle qui a suivi la Libération*. Refuser la collaboration, ça dépendait de nous ; la suite ne nous regardait plus [...]. » (M, 486 ; je souligne)

Les jeux étaient-ils faits d'avance malgré tous les efforts fournis par les acteurs du jeu politique ? Henri, « ramené par les événements à la conscience lucide de son inutilité » adopte une position différente de celle de Dubreuilh ; il veut croire encore à un héritage du passé sans pour autant *être agi* par lui — Beauvoir exprime à travers lui une lueur d'optimisme :

⁸⁷⁵ Hannah Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », dans *La Crise de la culture* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 11-27.

Henri se tut ; il y tenait à ce passé : comme on tient, justement, à des souvenirs d'enfance. Oui, ce temps où on distinguait sans hésiter ses amis et ses ennemis, le bien et le mal, ce temps où la vie était simple comme une image d'Épinal, ça ressemblait à une enfance. (M, 487)

2.2.2. « Revenances » de l'Histoire

« Ils sont vivants mais la mort les a touchés : quelque chose est fini [...] »⁸⁷⁶. » Si cette phrase écrite par Sartre dans son prière d'insérer de *La Mort dans l'âme* s'applique à la défaite française de juin 1940, elle semble parfaitement correspondre à l'état d'âme du groupe des « mandarins », avec en son centre la conscience d'Anne, juste après la Libération. Elle fait partie de ces êtres qui habitent de l'autre côté de sa vie, qui *survivent*, tout simplement : « [...] on n'attend plus rien, on ne craint plus rien, et toutes les heures ressemblent à des souvenirs » (M, 160). Comme Françoise dans *L'Invitée*, il lui arrive de renier le monde vivant et de glisser dans l'indifférence de la mort, avec ce goût de l'absolu qui la caractérise. Lorsqu'elle reçoit la lettre de Romieux qui l'invite à un congrès de psychanalyse à New York, elle croit d'abord à une farce ou à une mystification. Elle croyait révolu le temps des voyages, et cet événement qui la ferait sortir de sa quotidienneté morose lui fait l'effet d'un coup de tonnerre : « Pourquoi venait-on déranger ma sage petite vie de morte ? » se demande-t-elle, entrevoyant l'infini de l'avenir et l'ouverture soudaine d'un espace de possibles existentiels⁸⁷⁷.

Hantée par un passé dont elle n'arrive pas à se défaire, occupée à surprendre le passé au fond de chaque instant, Anne s'est détachée progressivement de ses propres désirs et mène une existence flottante, qu'elle partage entre son métier, Nadine, et Robert : « Le soir, j'écoutais les récits de Robert, je regardais nos bibelots immuables, nos livres, nos tableaux et je me disais que la mort était peut-être plus clémente que je ne l'avais soupçonné » (M, 160). C'est sans compter l'intrusion brutale et incontrôlable des êtres et des événements extérieurs dans son microcosme. Impossible, pour elle, de « [s]e barricader dans [s]a tombe » : la survivance du passé dans la mémoire revient accaparer le présent. Elle découvre avec horreur le retour des *vrais* survivants, les premiers déportés « en pyjamas rayés » (M, 160), mais aussi les « malchanceux » avec « leurs loques, leurs goîtres, leurs plaies » (M, 174) :

Sur les murs, dans les journaux, des photographies nous révélaient que pendant toutes ces années nous n'avions pas même pressenti ce que signifiait le mot « horreur » ; de nouveaux morts venaient grossir la foule des morts que nos vies trahissaient ; et dans mon cabinet je voyais apparaître des survivants qui, eux, ne pouvaient pas se reposer dans le passé. (M, 160)

Anne, par son métier de psychanalyste, est particulièrement exposée aux souffrances humaines. Il y a « la jeune fille aux cheveux blancs » qui n'arrive pas à dormir sans faire de cauchemars ; il y a « le petit Fernand » qui dessine une maison sans fenêtre ni porte, mais entourée d'une « haute grille noire aux barreaux pointus » (M, 57). Face à l'indicible qu'ont

⁸⁷⁶ J.-P. Sartre, Prière d'insérer de *La Mort dans l'âme*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 2016.

⁸⁷⁷ Hélène, dans *Le Sang des autres*, est elle aussi animée par un désir violent de se jeter dans l'avenir, mais elle prend, comme le dit Beauvoir, l'infini de l'avenir comme prétexte contre un présent insupportable (voir *FC I*, 93).

en commun tous ces « névrosés », reflets vivants de « l'expérience du partage toujours précaire entre le mort et le vif⁸⁷⁸ », Anne ne croit même plus à son métier : « [C]et inconnu qui était mort deux ans plus tôt à Dachau, ça me faisait horreur de le chasser du cœur de son fils » (M, 57). C'est l'ensemble des valeurs auxquelles elle croit qui s'effondrent, entraînant avec elles la mission d'humanité qu'elle s'était promis d'accomplir :

Mon but n'était pas de procurer à mes malades un confort intérieur fallacieux ; si je cherchais à les délivrer de leurs chimères intimes, c'était pour les rendre capables d'affronter les vrais problèmes qui se posent dans le monde ; et chaque fois que j'y réussissais, j'estimais avoir fait un travail utile ; la tâche est si vaste, elle réclame la coopération de tous : c'est ce que je pensais hier. Mais ça supposait que tout homme sensé avait un rôle à jouer dans une histoire qui acheminait l'humanité vers le bonheur. Je ne crois plus à cette belle harmonie. L'avenir nous échappe, il se fera sans nous. Alors à s'en tenir au présent, quel avantage y a-t-il à ce que le petit Fernand devienne rieur et étourdi comme les autres enfants ? (M, 58)

D'autres personnages ont une existence bien plus troublante encore dans l'œuvre. Le retour de certaines figures spectrales, morts sans « tombe », comme « Rosa » ou « Diégo », qui habitent la mémoire des personnages vivants, met en évidence un phénomène de *revenance* qui serait marqué à la fois par un dispositif de retour textuel des mêmes êtres ou des mêmes événements qui leurs sont liés, et par la matérialité fantomatique de ces êtres issus du passé qui viennent hanter l'imaginaire de la narratrice :

Nous dansions, nous nous embrassions autour de l'arbre scintillant de promesses, et ils étaient nombreux, ah ! si nombreux à ne pas être là ! Personne n'avait recueilli leurs dernières paroles et ils n'étaient enterrés nulle part : le vide les avait engloutis. (M, 27)

C'est « Jacques », « Sonia », « Rachel », une série de juifs anonymes, morts sans laisser de traces : « Où étaient les os de Rachel et ceux de la très belle Rosa ? » (M, 28) « Rosa » et « Diégo » ont un statut à part : ils sont les anciens amants respectifs de Lambert et de Nadine, ce couple impossible sur lequel Anne fait reposer tous ses espoirs en comptant sur le traumatisme personnel qui les rapproche : « Dans ses bras qui tant de fois avaient étreint le doux corps de Rosa, Lambert serrait Nadine, et Nadine riait comme au temps où Diégo la serrait dans ses bras » (M, 28). Mais le passé ne peut ressusciter sous d'autres figures. Le jeu des miroirs est faussé : il ne peut renvoyer qu'une image mortifère du nouveau couple formé par Nadine et Lambert, condamné d'avance à l'échec⁸⁷⁹.

On notera les nombreux signes d'une déperdition diégétique qui atteignent le personnage de « Diégo », alias Bourla, ce jeune Juif algérien d'origine espagnole dont la mémorialiste évoque à plusieurs reprises la mort dans *La Force de l'âge*. Dans le roman, il n'est plus identifié que par une phrase, celle qui a signé son arrêt de mort — « La victoire nazie n'entre pas dans mes plans » (M, 28) et « La victoire nazie n'existe pas dans mes plans »

⁸⁷⁸ J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁷⁹ C'est Henri qui épousera finalement Nadine à la fin du roman.

(M, 43)⁸⁸⁰ — et par un « veston » dont l'absence est lourde de sens, comme dans l'épisode du restaurant au cours duquel le maître d'hôtel demande à Diégo « avec une politesse glacée » : « “Monsieur n’a pas de veston ?” Sur le vieux chandail troué de Diégo, Nadine jeta sa propre veste, découvrant un corsage froissé et sali : on nous servit cependant » (M, 29). La guenille de Diégo, à la différence du « veston »⁸⁸¹, symbolise une absence qui prendra bientôt le nom de mort et renvoie au symbole de l'amour mutilé — entre Nadine-Lise et Diégo-Bourla. L'image de Diégo, peu de temps avant sa mort, aux fenêtres de Drancy⁸⁸², revient comme un *leitmotiv* dans ces moments où Anne se laisse séduire par « la lumière de la mort » (M, 336). Le souvenir du visage de Diégo, gagné par une inquiétante étrangeté, se superpose à celle de Robert :

Quand Robert est rentré le soir, il m’a semblé que je le voyais de très loin à travers une lorgnette : une image désincarnée, avec du vide tout autour, comme Diégo aux fenêtres de Drancy, Diégo qui n’était déjà plus de ce monde. (M, 337)

« Diégo » revient inlassablement dans le monologue d’Anne en faisant ressurgir à chaque occurrence son sentiment de culpabilité — celui d’être vivante — et la honte liée à l'impossibilité d'accorder une place dans ce monde à ceux qui sont morts. Le sentiment d'une cruelle injustice, dans le cas de Diégo, rappelle avec évidence la douleur poignante ressentie par Beauvoir à la disparition de Bourla : « Je fus bouleversée et par l'égarement de Lise et pour mon compte ; bien des morts m'avaient révoltée, mais celle-ci m'atteignait intimement. Bourla avait vécu tout près de moi, je l'avais adopté dans mon cœur, et il n'avait que dix-neuf ans » (FA, 661).

Parmi les survivants, le personnage de Paule occupe une place singulière par le rôle tyrannique qu'elle occupe aux côtés d'Henri et l'aliénation dans laquelle elle sombre. Certainement inspirée en partie de Simone Jollivet, la « Camille » des *Mémoires*, dont Beauvoir raconte la lente déchéance et la « séquestration » volontaire à la mort de Charles Dullin⁸⁸³, Paule exacerbe par sa volonté d'arrêter le temps la dimension mortifère de l'amour et de l'amitié et rappelle, par l'idéal qui la maintient en vie, toutes ces vies sacrifiées par les utopies politiques. Sous le regard terrifié d'Anne, la « momification de la vie » — que l'on

⁸⁸⁰ La citation quasi identique est reprise dans *La Force de l'âge* : « La victoire allemande n'entre pas dans mes plans » (FA, 604).

⁸⁸¹ Le « veston » réapparaîtra dans d'autres circonstances, lorsqu'Anne vivra une histoire d'amour sans précédent avec Lewis : « Une odeur de café m'a réveillée ; j'ouvris les yeux et je souris en voyant sur une chaise voisine ma robe de lainage bleu dans les bras d'un veston gris » (M, 319). L'image de l'enlacement des vêtements est explicite et renvoie manifestement à la renaissance amoureuse d'Anne et à son retour à la vie.

⁸⁸² « [...] deux fois, à travers des lorgnettes, nous pûmes apercevoir Diégo à une lointaine fenêtre ; on avait rasé ses boucles laineuses et ce n'était plus tout à fait lui qui nous souriait : son image mutilée flottait hors du monde » (M, 29).

⁸⁸³ « Depuis la mort de Dullin, Camille s'était séquestrée » (FC I, 347). Dullin est décédé le 11 décembre 1949, donc peu de temps avant le début de la rédaction des *Mandarins* qui mettent en scène les débuts de la folie de Simone Jollivet, sombrant dans la misère, l'alcoolisme et le mysticisme. Beauvoir évoque entre autres l'influence de Louise Perron dans *La Force des choses* (voir FC I, p. 362).

retrouve chez Nietzsche — s'inscrit dans les traits figés du visage de Paule, observant une image étrangère d'elle-même dans la glace :

Elle [Paule] se regardait d'un air hostile et soudain, pour la première fois depuis bien des années, je la vis moi aussi avec des yeux étrangers ; elle avait l'air fatiguée ; ses pommettes avaient pris une nuance violacée, et le menton s'empâtait ; les deux entailles profondes qui cernaient sa bouche accusaient la virilité de ses traits. Naguère, le teint crémeux de Paule, son regard velouté, le noir éclat de ses cheveux adoucissaient sa beauté : privé de ce banal attrait, son visage devenait insolite ; il était construit d'une manière trop volontaire pour qu'on excusât l'indécision d'une courbe, l'hésitation d'une couleur ; au lieu de s'y inscrire sournoisement, *le temps marquait d'un signe brutal ce masque noble et baroque qui méritait encore l'admiration, mais qui aurait été à sa place dans un musée plutôt que dans un salon.* (M, 340-341 ; je souligne)

La difficulté pour Beauvoir fut de donner une épaisseur sensible à ces créatures hors du temps, déchirées entre la vie et la mort, entravées par leur passé. Paule, comme Anne, est l'une de celles-là⁸⁸⁴. C'est tout un pan de l'histoire occidentale post-concentrationnaire qui se cristallise dans le vieillir des personnages féminins, comme l'a bien vu Martine Boyer-Weinmann :

Les corps romanesques ne vieillissent pas seulement de l'échec de leurs idéaux ou de leur incapacité à les réformer : eux qui avaient cru en l'Histoire, et au pouvoir des mots sur le cours du monde, ils vivent à côté les uns des autres, et non plus *ni avec ni contre*, dans des temps séparés et des espaces désaccordés⁸⁸⁵.

3. Le roman comme engagement littéraire (1943-1954)

Le dilemme de l'action et de la création, et plus largement, le problème de la marge de manœuvre laissée à l'intellectuel dans le monde contemporain irriguent l'ensemble des œuvres de Beauvoir jusqu'aux *Mandarins*. Qu'est-ce qu'être un artiste (*L'Invitée*), un résistant (*Le Sang des autres*), un homme mortel (*Tous les hommes sont mortels*), un intellectuel ou un écrivain (*Les Mandarins*) dans le monde qui est le nôtre ? Pour comprendre l'attachement de l'écrivaine à cette problématique, il n'est sans doute pas inutile de revenir au cœur de son projet existentialiste qui pose l'existence même comme un *problème*. Frédéric Worms revient sur les enjeux d'un tel questionnement :

Avant de renvoyer à la mode ou à la vague de l'« existentialisme », cette notion [l'existence] désigne bien un *problème* philosophique précis, décisif, nouveau. Faut-il l'énoncer tout de suite ? Nous dirions alors ceci : c'est le problème posé par le *fait* de l'existence du monde, mais aussi de la conscience, ou de l'homme, quand on renonce à chercher à l'une ou à l'autre (de ces existences) un fondement, au-delà d'elles-mêmes⁸⁸⁶.

⁸⁸⁴ Beauvoir note à son propos : « De toutes mes créatures celle qui eut le plus de peine à prendre corps, ce fut Paule, parce que je l'abordai par des chemins divers qui ne se recoupaient pas » (FC I, 362).

⁸⁸⁵ Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge*, op. cit., p. 52.

⁸⁸⁶ Frédéric Worms, *La Philosophie en France au xx^e siècle. Moments*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009, p. 203.

En rupture avec le moment précédent qui s'attachait au « fondement » et à la « métaphysique » pour définir les existences, le moment philosophique de la Seconde Guerre mondiale est nouveau en ce qu'il s'exporte et tend à s'épanouir dans d'autres domaines : « Le problème de l'existence implique cette fois que le philosophe se "réalise" directement, ailleurs que dans la philosophie : il se fait journaliste, écrivain, savant, politique, et cela pour des raisons proprement philosophiques⁸⁸⁷. » Cette exportation du philosophe dans d'autres domaines que la philosophie a constitué sans doute l'un des versants de l'engagement le plus visible, en occupant les espaces de la politique ou de la culture. Or cet engagement direct en masque un autre, qui passe par un système de médiations complexes, et qui fait d'un genre, d'une forme — le roman —, le lieu d'un engagement.

3.1. Beauvoir au cœur des « Temps modernes »

Rappelons quelques faits significatifs de l'instauration de la figure publique de Simone de Beauvoir. L'« offensive existentialiste » de l'automne 1945 est le résultat d'un ensemble de relations singulières entre des positions qui, aussi diverses soient-elles, ont soutenu l'unité d'un même projet et répondu, sous différentes formes, à l'appel du modèle engagé. L'année 1945 est marquée par un ébranlement massif de la pensée philosophique, et partant, de la production littéraire. On assiste à une « conjugaison *crescendo*⁸⁸⁸ » du thème de l'existentialisme, désormais placé en pleine lumière : dans les semaines qui suivent la publication du *Sang des autres*, paraissent les premiers numéros des *Temps modernes*, et les deux premiers volets des *Chemins de la liberté* ; *Les Bouches inutiles* sont mises en scène, tandis que Sartre donne sa célèbre conférence sur *L'existentialisme est un humanisme*. C'est dans le climat passionnel de l'existentialisme sartrien que la position et l'œuvre de Beauvoir sont à préciser.

L'Invitée avait reçu un accueil flatteur et le roman, en 1944, faisait encore partie des conversations dans l'entourage de Beauvoir — on reconnaît au roman ses qualités d'analyse des relations intersubjectives et sa capacité à réfléchir les préoccupations personnelles de ses lecteurs. *Le Sang des autres* connaît déjà un succès dans le cercle amical : Camus loue un « livre fraternel » et demande en vain à Beauvoir de le confier aux Éditions de Minuit⁸⁸⁹. Beauvoir possède désormais des titres suffisants pour faire partie de la rédaction de la nouvelle revue prestigieuse que Sartre, Merleau-Ponty et elle-même envisagent de fonder. Elle y tiendra un rôle central⁸⁹⁰. Le projet des *Temps modernes*, dès 1943, s'enracine dans le désir commun à Sartre et Merleau-Ponty de dévoiler le monde pour le changer ; il s'érige en partie contre les erreurs de l'avant-guerre, contre la position de l'écrivain avant 1939, les diverses manifestations de son indifférence et de son attitude de *fuite* devant la politique, comme le rappelle Michel-Antoine Burnier : « une "sympathie de principe" pour le

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 208.

⁸⁸⁸ Je reprends là une expression heureuse d'Emmanuel de Saint-Aubert à propos de la phase d'ascension du thème de l'empiètement chez Merleau-Ponty.

⁸⁸⁹ Voir le récit de cet épisode dans *La Force de l'âge*, p. 644.

⁸⁹⁰ Elle fait partie du comité de direction avec, aussi, Raymond Aron, Michel Leiris, Albert Ollivier ou encore Jean Paulhan.

prolétariat, une admiration lointaine pour la Révolution soviétique, une certaine attirance devant le P.C., mais une inaction totale et une liberté pour rien, des sentiments abstraits, au fond un désintéressement⁸⁹¹ ».

La revue fonctionne rapidement comme un lieu de légitimation de la production philosophique de Beauvoir : elle y publie au fur et à mesure une grande partie de ses écrits — les essais sur la morale, puis *L'Amérique au jour le jour*, *Le Deuxième sexe* et l'essai sur Sade — et dévoile au grand jour ses positions engagées. Cet appui précieux semble venir légitimer à son tour les romans de l'après-guerre.

L'étroite collaboration entre Beauvoir, Sartre et Merleau-Ponty, le « noyau » de la revue, ne durera que deux ans, mais ces deux années-là — 1945-1947 — paraissent décisives à un double égard : non seulement elles permettent de consolider l'hégémonie de la revue et d'en définir l'image, mais elles correspondent aussi à l'élaboration du « premier existentialisme », tiraillé entre deux positions, celles de Sartre et de Merleau-Ponty, deux versions de l'intellectuel existentialiste et engagé⁸⁹², deux variantes du « prophétisme existentialiste⁸⁹³ », si l'on suit l'analyse d'Anna Boschetti :

[L]'opposition entre le créateur et le professeur correspond à deux manières différentes d'entendre et de pratiquer le travail intellectuel, à deux styles, qui font la richesse et l'ambiguïté du premier existentialisme, sa tension entre les attentes du grand public intellectuel et une conception plus exigeante et neuve de la philosophie⁸⁹⁴.

Quelle place Beauvoir occupe-t-elle au cœur du *trio* — une structure affective et relationnelle qu'elle affectionne particulièrement ? On a sous-estimé le rapport d'amitié mais aussi d'estime intellectuelle entre Beauvoir et Merleau-Ponty, sans doute en raison de l'histoire mouvementée des liens entre Sartre et Merleau-Ponty — leur alliance puis leur rupture en 1952 — qui fit nécessairement ombrage à *l'autre* amitié, celle scellée avec le Castor à la fin des années 1920. On trouverait pourtant une influence manifeste de leurs pensées respectives et de leurs écrits. Le *Sang des autres* apparaît comme une source sûre d'un des temps forts de la pensée merleau-pontienne de l'après-guerre : l'inéluctable influence mutuelle des libertés. La reprise des trois modalités du roman — affective, historique et idéologique — servira en effet de soubassement aux conférences du philosophe de 1945 à 1947.

Cette proximité de pensée entre Beauvoir et Merleau-Ponty retient notre attention car elle détermine l'une des clés du « premier existentialisme », fondée sur la circulation des idées au sein du trio, leur inévitable *empiètement*, leur confrontation brutale, assortie parfois de la tentation de falsification de *l'autre* pour imposer son propre point de vue. L'entrelacement des pensées est une des caractéristiques majeures de cette première période de l'existentialisme,

⁸⁹¹ Michel-Antoine Burnier, *Les Existentialistes et la politique*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 14.

⁸⁹² Voir, sur ces deux premières années de la collaboration Sartre/Merleau-Ponty, Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 243 et suiv. L'auteure ne consacre que deux pages au rôle de Beauvoir dans cette collaboration : jouant « un rôle intermédiaire » entre Sartre et Merleau-Ponty, elle est rapidement évincée du devant de la scène, laissant toute la place à son « *alter ego* ».

⁸⁹³ A. Boschetti, *op. cit.*, p. 252.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 243.

dont les étapes de construction sont marquées à la fois par la proximité et la séparation des idées, chacun répondant à l'autre par écrits interposés et chacun cherchant finalement, dans l'autre, sa propre pensée. Ce sont ces charnières invisibles de l'engagement qu'il faut mettre au jour, en suivant l'unité thématique qui se dessine dans les romans beauvoiriens publiés dans l'après-guerre : le *lien* entre les êtres.

3.2. Les charnières invisibles de l'engagement littéraire

Le rapport à autrui est une *figure* majeure de la pensée de Beauvoir, puisque ce thème paraît gouverner non seulement l'intrigue de ses romans, mais aussi sa philosophie morale et politique. La sortie du solipsisme d'avant-guerre semble avoir ouvert la voie à un nouvel objet de réflexion : la responsabilité envers autrui liée à l'empiètement des libertés. Cet empiètement n'est pas circonscrit à un domaine particulier : il rentre dans la définition même de l'amour, de la politique et de la sociabilité.

On décèle cependant, de *L'Invitée* aux *Mandarins*, non pas une montée en puissance des effets négatifs de cet empiètement, mais un affaiblissement de sa charge affective, un allègement du poids de cette vérité existentielle, qui s'explique par une refonte des liens entre les individus sur des libertés entières. Si *L'Invitée* adopte une approche radicale du rapport à autrui en aboutissant au constat terrifiant d'une coexistence négative et d'une lutte à mort entre deux consciences, *Le Sang des autres* ouvre une voie intermédiaire et ambiguë dans une forme de *consentement* à l'empiètement imposé et subi : « Tu as buté contre moi comme on bute sur une pierre » (SA, 307), dit Jean à Hélène. *Tous les hommes sont mortels* rejoint *L'Invitée* en exacerbant le scandale de la solitude et de la séparation des hommes. Le roman atteint le point le plus extrême de la première période existentialiste de Beauvoir. *Les Mandarins*, malgré la désunion et l'échec idéologique des hommes, chercheront à renouer avec une dimension essentielle des relations avec autrui : la communication et l'échange d'idées comme structure identitaire.

Cette distribution du thème de l'empiètement des libertés montre l'évolution philosophique de Beauvoir jusqu'au tournant des années soixante, la portée d'un engagement qui s'inscrit dans le *mouvement* même de ses romans, et au-delà : d'un roman à l'autre. Mais ce substrat philosophique est indissociable d'une matrice très personnelle, issue d'un scénario relationnel et privé, qui nous reconduit aux tremblements de la mémoire beauvoirienne.

3.2.1. L'empiètement des libertés dans *Le Sang des autres*

3.2.1.1. Un rêve de pureté brisé

Selon Emmanuel de Saint Aubert, qui s'est intéressé à la figure de l'empiètement dans la philosophie de Merleau-Ponty, « *Le Sang des autres* est tout entier bâti sur le thème même de l'empiètement des libertés⁸⁹⁵ ». Si le critique fait référence à ce roman de Beauvoir, c'est

⁸⁹⁵ Emmanuel de Saint-Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, Histoire de la Philosophie, 2004, p. 69.

parce que Merleau-Ponty l'avait certainement lu en août 1945, voire quelques temps plus tôt — comme il avait lu et apprécié *L'Invitée*⁸⁹⁶. Surtout, il renvoie explicitement à ce roman dans ses notes de préparation aux conférences de l'Université de Mexico, pendant l'année universitaire 1948-1949⁸⁹⁷. On est surpris de voir combien ces notes manuscrites reproduisent certaines des idées les plus importantes du *Sang des autres* :

Expression de la même difficulté sur le plan moral : comment ma liberté est-elle conciliable avec celle d'autrui ? N'y a-t-il pas maîtrise et esclavage ? [...] Dès que j'existe, j'agis, je séduis, j'empiète sur la liberté d'autrui. Pratiquement comme théoriquement il ne semble pas possible de dire qu'il y a pluralité des consciences, ni qu'autrui et moi sommes compatibles⁸⁹⁸.

Cet emprunt à Beauvoir du thème de l'empiètement connaît une utilisation massive, d'abord en août 1945, dans *Autour du marxisme*, qui soutient que la liberté « empiète ». La préface d'*Humanisme et terreur*, élaborée courant 1947, insiste encore sur l'inévitable compromission de notre situation incarnée, comme en écho au roman beauvoirien :

Toute action ne nous engage-t-elle pas dans un jeu que nous ne pouvons entièrement contrôler ? N'y a-t-il pas comme un *maléfice* de la vie à plusieurs ? Au moins dans les périodes de crise, chaque liberté n'empiète-t-elle pas sur les autres⁸⁹⁹ ?

Pour le protagoniste du *Sang des autres*, aucune explication rationnelle ne semble justifier cette forme de débordement de soi sur autrui, qui prend la forme d'une malédiction :

Partout j'apercevais les marques inquiétantes de ma présence. Ou peut-être c'était un sort qui m'avait été jeté : chacun de mes gestes comme chacun de mes refus entraînait derrière lui un danger mortel. Je croyais simplement embrasser Hélène ; et je trahissais Paul, je blessais Madeleine. (SA, 145)

Merleau-Ponty est sans doute le premier à avoir vu ce qui reste encore de non-sartrien dans la conception beauvoirienne de la liberté. S'il cherche à retourner Beauvoir contre Sartre à des fins personnelles — en vue d'« élaborer une conception de la chair aux antipodes de celle de Sartre » et de mettre déjà au jour « ses propres *éléments* ontologiques », comme le note Emmanuel de Saint-Aubert⁹⁰⁰ —, sa lecture du *Sang des autres* n'en demeure pas moins au plus près de la pensée de Beauvoir, du moins dans son premier mouvement.

⁸⁹⁶ Il soutient *L'Invitée* dans un article des *Cahiers du Sud* intitulé « Le roman et la métaphysique » (déjà cité) dans le numéro de mars-avril 1945, repris dans *Sens et non-sens*.

⁸⁹⁷ Ces notes sont inédites et conservées au domicile de l'écrivain.

⁸⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, Notes de préparation aux conférences de l'Université de Mexico, deuxième version. Voir Emmanuel de Saint-Aubert, *op. cit.*, p. 64. Je souligne.

⁸⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1980, p. 68. Je souligne.

⁹⁰⁰ Je cite le passage écrit par Emmanuel de Saint-Aubert, qui expose une des thèses centrales de son essai : « Encore traversé par le mythe fondateur de l'œuvre de Beauvoir, il [*Le Sang des autres*] met en scène la maturation du rapport à autrui comme le dépassement d'un refus d'empiéter, où le philosophe relit son propre portrait. Merleau-Ponty y décèle aussi ce qui reste encore de non-sartrien dans la conception beauvoirienne de la liberté. [...] il utilise cet écart pour, dès qu'il le peut, retourner Beauvoir contre Sartre. Le procédé culmine en

Jean, comme Françoise dans *L'Invitée*, se croit une conscience absolue : « Je souhaitais que toute vie humaine fût une pure liberté transparente : et je me rencontrais dans la vie des autres comme une barrière opaque ; je ne pouvais pas m'y résigner » (SA, 140). Lorsqu'il fait, à huit ans, sa première expérience de l'intrusion du mal dans sa vie — « Le petit de Louise est mort » et « rien n'effacerait ce malheur qui souillait le monde » (SA, 16) —, il nourrit secrètement un rêve de *pureté* :

Il pensait que s'il s'appliquait assez fort, il ne connaîtrait plus jamais ce goût souillé. Il s'appliquait. Il s'asseyait devant son pupitre d'écolier et son regard naïf caressait la page lisse, sans passé, vierge comme l'avenir. *Feuille nue ; toile vide ; terre pure et glacée qui brille par-delà les révolutions futures.* [...] Il ignorait le poids de sa propre présence. Translucide et blanc devant la page blanche il souriait au bel avenir raisonnable. (SA, 18-19)

C'est ce même rêve qui amène le jeune homme, « pauvre bon jeune homme naïf » (SA, 22), à l'idée de révolution et au désir de devenir communiste en entraînant avec lui ses amis « jusqu'à cette terre purifiée » (SA, 23) et « vers ces horizons futurs où ne rôderait aucun remords » (SA, 24). Ce rêve est en partie réalisé lorsqu'au moment des grèves de 1936, la vie de Jean atteint une forme de plénitude devant l'élan spontané des travailleurs :

Nous étions libres et nous éprouvions notre force. [...] Je me sentais comblé. Depuis des années j'avais lutté patiemment pour en arriver là : à l'affirmation de cette solidarité sereine où chacun puisait chez les autres la force d'imposer sa propre volonté, sans empiéter sur la liberté de personne et tout en demeurant responsable de soi. (SA, 74)

Après la mort de son camarade Jacques, Blomart refuse toute forme d'action politique violente. Yan Hamel, dans *La Bataille des mémoires*, a retracé le parcours chaotique de ce héros « résistancialiste » depuis ses débuts :

Devant l'opacité du monde, devant le risque « insensé » de provoquer la mort par des actes auxquels il lui est impossible de reconnaître une signification juste et nécessaire, Blomart opte, dans les années de l'entre-deux-guerres, pour une forme d'idéalisme moral apolitique dans lequel la mort et la violence sont les plus grands des maux⁹⁰¹.

Pourtant, une cruelle désillusion pèse sur le roman : parce que Jean n'est pas né dans la classe prolétarienne mais dans un milieu bourgeois, il sera toujours *de trop* au sein du parti communiste et n'aura jamais le même statut que l'ouvrier, pour qui le communisme est consubstantiel. Comme Hugo dans *Les Mains sales*, Jean n'est jamais qu'un « irrécupérable », un exclu possible du Parti.

D'autre part, la vie privée de Jean va briser cette belle utopie. Hélène a rompu avec son fiancé pour entrer dans la vie de Jean, mais elle se trouve face à un mur : il fait tout pour la

1949 dans la conférence de Mexico sur la question d'autrui, qui commence à frayer, via la figure de l'empiétement reprise à Beauvoir, une conception de la chair aux antipodes de celle de Sartre » (*Du lien des êtres aux éléments de l'être*, op. cit., p. 30-31).

⁹⁰¹ Yan Hamel, *La Bataille des mémoires. La seconde guerre mondiale et le roman français*, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2006, p. 103.

décourager d'entrer dans sa vie. Désespérée, la jeune femme s'offre au premier venu et se trouve enceinte d'un enfant dont elle ne veut pas. La scène de l'avortement clandestin occupe alors une place centrale dans le roman, puisqu'elle remet en cause tous les fondements de la nouvelle existence de Jean⁹⁰². En hébergeant Hélène pendant cette nuit douloureuse et interminable où coule un sang impur, Jean, plongé dans un enfer moral, découvre à la fois la profondeur de sa culpabilité et l'ampleur de son amour pour celle qu'il avait rejetée⁹⁰³. Ce passage du roman a quelque chose de sinistre et de fiévreux. Pourtant, il révèle à Jean une vérité sur lui-même et la nature épiphanique de l'amour qu'il porte à Hélène. Cette révélation se focalise de manière paroxystique sur le ventre d'Hélène — viol symbolique opéré par Jean par son indifférence, et fusion des corps dans la lutte contre le mal :

Celui qui l'avait couchée sur ce lit, c'était moi. Je n'avais pas voulu entrer dans sa vie, j'avais fui, et ma fuite avait bouleversé sa vie. Je refusais d'agir sur son destin et j'avais disposé d'elle aussi brutalement que par un viol. Tu souffrais à cause de moi, parce que j'existais. (SA, 127)

Douze heures plus tôt, c'était une étrangère qui était couchée dans ce lit ; mais cette lutte nous avait unis plus fortement qu'une étreinte, elle était ma chair et mon sang, j'aurais donné ma vie pour la sauver. Mon enfant ; ma pauvre petite enfant. Comme elle était jeune ! [...] Et voilà qu'elle était couchée là, dans son sang rouge de femme, et sa jeunesse et sa gaieté s'écoulaient de son ventre avec un gargouillement obscène. (SA, 129)

Le sang qui se répand sur les draps révèle la figure de l'empiétement dans toute sa force dévastatrice. Elle apparaît alors pour Jean avec toute sa puissance centrifuge quelques pages plus loin, et prend une dimension, non pas accidentelle, mais existentielle :

Je ne peux pas m'effacer. Je ne peux pas me retirer en moi. J'existe, hors de moi et partout dans le monde ; *il n'est pas un pouce de ma route qui n'empiète sur la route d'un autre* ; il n'y a aucune manière d'être qui puisse empêcher de me déborder moi-même à chaque instant. (SA, 149 ; je souligne)

3.2.1.2. Les mains sales

Cette prise de conscience de l'empiétement dans la vie privée s'étend bientôt à la vie publique et aux engagements politiques de Jean. Le pacifisme qu'il revendiquait devant

⁹⁰² Si Beauvoir et Sartre ont traité certains sujets analogues, l'avortement volontaire en est un. Dans *L'Âge de raison*, Mathieu Delarue apprend que Marcelle Duffet, sa maîtresse, est enceinte. Croyant que, tout comme lui, elle ne veut pas de l'enfant, Mathieu court Paris pour réunir l'argent nécessaire à son avortement. Or, comme chez Beauvoir, cet avortement possible de Marcelle fait se révéler à eux-mêmes les personnages de Mathieu et de Daniel.

⁹⁰³ Merleau-Ponty voit dans cette scène une signification positive : « Il y a Hélène aimant Jean et la situation commune qui en résulte pour eux. [...] Dans la situation commune Jean n'est pas absolue liberté ni Hélène absolue passivité. C'est elle qui lui a appris à percevoir cette situation commune. Mais ils s'y rejoignent. Violence transformée en coexistence » (Extrait de la conférence de mars 1946, tiré de documents inédits du philosophe. Voir Emmanuel de Saint-Aubert, *op. cit.*, p. 74).

l'imminence de la guerre⁹⁰⁴ apparaît bientôt comme une forme de lâcheté, celle d'un homme au « sang pauvre », incapable de passion, qui avait pour « seul souci de ne pas [s]e salir les mains ». Son inaction lui renvoie l'image d'un « salaud de Français, égoïste et repu » (SA, 152). Jean ne peut se satisfaire de son non-engagement et surtout de l'absurdité de son existence dans laquelle il ne trouve guère que des parcelles de vies récupérables, et non une identité substantielle :

Gauthier était pacifiste. Paul était communiste. Hélène était amoureuse. Laurent était un ouvrier. Et moi je n'étais rien. [...] Paul disait que si je n'étais rien, c'est parce que je n'étais ni bourgeois ni ouvrier ; mais je pensais plutôt que je n'étais ni bourgeois ni ouvrier parce que jamais je ne pouvais rien être : ni bourgeois, ni ouvrier ; ni belliciste, ni pacifiste ; ni amoureux, ni indifférent. (SA, 200)

Partagée entre le pacifisme rigide de Gauthier, pour lequel « tout vaut mieux que la guerre », le communisme de Paul, et l'activisme de Blumenfeld⁹⁰⁵, la conscience de Jean est travaillée par les incertitudes et les questionnements. Seule la honte paraît lui coller à la peau :

Pouvions-nous rester les bras croisés à côté de l'Espagne ensanglantée, à côté des pogromes qui souillaient l'Allemagne, et de cette marée brune qui déferlait sur l'Autriche ? Sous le regard froid et désespéré de Blumenfeld, j'avais honte, mais la honte n'était pas un argument [...].

Et la honte était là. Il fallait bien m'habituer à vivre avec elle, c'était la nouvelle figure du remords. (SA, 154-155)

L'acceptation de la violence à laquelle le conduit la découverte de la barbarie nazie est progressive dans le texte. Lorsque les journaux du matin apprennent à Jean l'annexion de l'Autriche, Jean engage une conversation avec Hélène qui tourne au conflit :

— Après tout, ce n'est pas ton affaire.
— Pas mon affaire, dis-je, je voudrais bien qu'on me dise quelle est mon affaire.
— Il y a ta vie à toi, dit Hélène. Tu ne trouves pas que c'est suffisant ?
— Mais ma vie est justement faite de mes rapports avec les autres hommes ; l'Autriche est dans ma vie, le monde entier est dans ma vie. (SA, 156)

Jean, à travers ces lignes, dénonce un subjectivisme illusoire, qui ne voit l'homme que comme une intériorité : il n'y a pas de frontières clairement délimitées entre l'intériorité et l'extériorité de notre situation incarnée. Nous sommes inextricablement mêlés au monde, aux autres et à l'histoire. Même l'attitude la plus passive a des répercussions sur le monde. Le

⁹⁰⁴ « “Je ne ferai rien ; je me suis toujours interdit toute action politique.” Je me refusais à jeter dans le monde, pareil à un dieu capricieux, le poids de mon obscure volonté. Faire de la politique, c'était réduire les hommes à leur apparence saisissable, c'était les traiter comme des masses aveugles pour ne réserver qu'à moi seul le privilège d'exister comme une pensée vivante ; mais cette pensée même, pour mordre sur des corps inertes, pour les mouvoir, il fallait qu'elle devînt une force mécanique, opaque, où je ne me reconnaissais plus. [...] “Non. Je ne peux pas pousser mon pays à la guerre.” » (SA, 155)

⁹⁰⁵ Blumenfeld est « un des membres les plus importants du Front illégal qui menait en Autriche une lutte clandestine contre le nazisme » (SA, 152).

pacifisme absolu ne donne-t-il pas d'avance raison à la violence ? Une réflexion de Merleau-Ponty, dans ses écrits inédits, va dans ce sens :

Pacifisme : [...] Ne pas verser le sang. Mais en ne versant pas le sang on produit le contraire : guerre (*Sang des autres*) [...]. Cette histoire n'est pas mienne : je ne suis pas français, je suis à la fois individuel et universel. L'Occupation, cette histoire est mienne (*Sang des autres*). Assumer situation⁹⁰⁶.

Un autre passage du roman décrit parfaitement cet entremêlement des existences au-delà des frontières géographiques :

Nous étions là, baignés dans le tendre crépuscule de Paris, nous ne faisons de mal à personne. Et pourtant, nous étions aussi là-bas, à Barcelone, à Madrid ; non plus des promeneurs inoffensifs : de beaux salauds. Aussi sûrement que dans ces rues en fête, nous existions sous les ciels noirs que traversait le ronronnement des Stukas ; nous existions à Berlin, à Vienne, dans les camps de concentration où les Juifs dormaient en chemises sur le sol détrempé, dans les prisons où pourrissaient les militants du socialisme ; une existence butée, écrasante, qui se confondait avec celle des barbelés, des pierres impénétrables, des mitrailleuses et des tombes. Ces visages insouciantes où nous laissions s'épanouir nos sourires, ils étaient pour d'autres hommes la face même du malheur. (SA, 150-151)

La guerre revient dans toutes les conversations. Jean commence à changer de position lorsqu'il reproche à Hélène de ne pas vouloir « regarder la situation en face » (SA, 201). Mais elle se dresse tel un obstacle devant la voie engagée qu'il décide d'emprunter :

Souvent je me tournais vers elle avec l'espoir de lui faire partager mes hésitations, mes angoisses ; mais j'étais seul ; elle me regardait avec soupçon : c'était presque une ennemie qui marchait à mes côtés. Seul dans la paix douceâtre qui était en train de mourir, seul dans le supplice de l'attente, ayant bu jusqu'à la lie la honte, et souhaitant l'explosion qui m'arracherait enfin à moi-même. (SA, 203)

Dans la prise de conscience progressive de Jean, qui consiste à voir que la liberté peut produire autre chose que ce qu'elle visait, transparait un des mythes fondateurs de l'existentialisme beauvoirien. Si ce jeu tragique des responsabilités involontaires résonne dans l'histoire collective et dans la problématique de la Résistance, il se répercute dans la sphère privée, dans l'histoire d'amour entre Jean et Hélène, mais aussi dans l'amitié. Il y a comme une loi de l'action humaine qui consiste à enjamber le moi vers autrui, comme si l'empiétement, finalement, tissait une communion existentielle entre les hommes. Merleau-Ponty occupera ce terrain en suggérant un choc, un retour de la douleur provoquée sur autrui vers soi. Ainsi, en 1947, dans *Humanisme et Terreur* :

Ce que nous trouvons dans la vie privée du couple, ou dans une société d'amis, ou, à plus forte raison, dans l'histoire, ce ne sont pas des « consciences de soi » juxtaposées [...]. Quand on dit qu'il y a une histoire, on veut justement dire que chacun dans ce qu'il fait n'agit pas seulement en son nom, ne dispose pas seulement de soi, mais engage les autres, et dispose d'eux, de sorte que,

⁹⁰⁶ Cf. Emmanuel de Saint-Aubert, *op. cit.*, p. 75.

dès que nous vivons, nous perdons l'alibi des bonnes intentions, nous sommes ce que nous faisons aux autres⁹⁰⁷.

C'est aussi la lecture faite par Beauvoir de son propre roman : « Il [Jean] se réfugiait dans l'abstention : neutralité politique, refus des engagements sentimentaux. Mais ses fuites et ses silences avaient autant de poids que des gestes et des paroles : l'histoire collective et son aventure privée l'en convainquaient » (FA, 618). Après des années de pacifisme, Jean finit par radicaliser sa position : il accepte la violence et consent à *se salir* les mains. Il rentre dans la lutte armée.

3.2.1.3. Le déchirement de l'écrivain engagé

La proximité de pensée entre Merleau-Ponty et Beauvoir, et la réciprocité des éclairages que leurs textes produisent, semblent néanmoins connaître des limites. La fin du *Sang des autres* produit une ambiguïté qui remet en question le sens général que nous serions tentés d'attribuer au roman. Beauvoir revient sur les dernières pages qui opèrent un retournement inattendu :

Dans les dernières pages, pourtant, la femme qu'il aimait et qui agonisait près de lui, à cause de lui, le déliait de ses scrupules : dans les destins d'autrui, tu n'es jamais qu'un instrument, lui disait-elle ; *rien d'extérieur ne saurait empiéter sur une liberté* ; c'est moi qui ait voulu ma mort. (FA, 619 ; je souligne)

Que doit-on en conclure ? Beauvoir semble privilégier, *in extremis*, une lecture reposant sur l'idée d'une autonomie radicale, d'une liberté absolue, donc sur le non-empiétement des hommes, en accord avec la conception sartrienne de la liberté. La liberté, fondement de toute valeur humaine, est l'unique fin capable de justifier les entreprises des hommes. En rejoignant son amant dans la lutte, en s'opposant au fascisme, Hélène suggère qu'elle a trouvé un sens à son existence et apporte une lecture rétrospective positive au roman en démontrant la pertinence de l'action résistante. Mais si l'engagement d'Hélène, légitimant du même coup celui de Blomart, s'impose de manière particulièrement forte dans le roman, c'est parce qu'il est justifié par une conception de la liberté entière : liberté de s'engager ou de ne pas s'engager, donc de *choisir*. Le roman ne vise pas à démontrer le bien-fondé de l'engagement en soi, mais à proposer une vision de la relation à autrui qui peut être surmontée par une valeur suprême, la liberté, sans pour autant atténuer la violence de cette relation et les difficultés inhérentes à la condition humaine. Les dernières pensées de Blomart devant le corps d'Hélène vont dans ce sens :

Ceux qu'on fusillera demain n'ont pas choisi ; je suis le roc qui les écrase ; je n'échapperai pas à la malédiction : à jamais je resterai pour eux un autre, à jamais je serai pour eux la force aveugle de la fatalité, à jamais séparé d'eux. Mais que seulement je m'emploie à défendre ce bien suprême qui rend innocents et vains toutes les pierres et tous les rocs, ce bien qui sauve chaque homme de tous les autres et de moi-même : la liberté ; alors, *ma passion n'aura pas été inutile*. [...] tu m'as donné

⁹⁰⁷ M. Merleau-Ponty, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, op. cit., p. 212-213.

le courage d'accepter à jamais le risque et l'angoisse, de supporter mes crimes et le remords qui me déchirera sans fin. Il n'y a pas d'autre route. (SA, 310 ; je souligne)

« [L]'homme est une passion inutile⁹⁰⁸ », écrit Sartre à la fin de *L'Être et le Néant*. La rédaction du *Sang des autres* s'étend dans la période même où Sartre écrit son essai, dont Beauvoir lit et relit le manuscrit, ce qui explique, sans doute en partie, cette forme de ralliement à la pensée sartrienne. On pourrait y voir aussi le respect d'une ligne de conduite que les jeunes Sartre et Beauvoir s'étaient imposé à la fin des années vingt, une forme de sauvegarde volontariste qui cherchât à tout prix la préservation d'une liberté menacée : « Plutôt que d'assigner théoriquement des limites à notre liberté, nous nous soucions pratiquement de la sauvegarder ; car elle était en danger » (FA, 29), écrit Beauvoir dans *La Force de l'âge*.

Plutôt que de réduire *Le Sang des autres* à l'exposition d'une thèse univoque, bien que la fin y invite par le caractère « exemplaire » du destin d'Hélène, peut-être faudrait-il y voir une tension à l'œuvre dans le roman, une oscillation permanente entre empiètement et non-empiètement, comme si seul un roman pouvait dégager les questionnements et les hésitations de Beauvoir.

Le roman correspond à un tournant dans l'évolution de son auteure. *Pyrrhus et Cinéas*, écrit dans la foulée, renie la violence de l'empiètement qui hante *Le Sang des autres*. L'essai de 1944, qui paraît paradoxalement avant *Le Sang des autres*, empiète sur la fin du roman et prolonge sa conclusion idéologique sans aucune ambiguïté :

Non seulement nous ne saurions abdiquer notre liberté en faveur de l'autre, ni agir jamais pour un homme tout entier, mais nous ne pouvons même rien faire pour aucun homme [...] ; son bien véritable, c'est cette liberté qui n'appartient qu'à lui et qui l'emporte par delà tout donné ; elle est hors de notre atteinte. Dieu même n'aurait sur elle aucune prise.

Et si je ne peux rien pour un homme, je ne peux rien non plus contre lui. (PC, 85)

[E]n tant que liberté, autrui est radicalement séparé de moi, aucun rapport ne peut être créé de moi à cette pure intériorité sur laquelle, comme l'a fortement montré Descartes, Dieu même n'aurait pas de prise [...]. (PC, 88)

La publication postérieure du *Sang des autres* marque un écart idéologique par rapport à l'essai. On comprend alors les réticences de son auteure par rapport à la réception et au contenu général de ce roman dans lequel Beauvoir, en août 1945, ne se reconnaît plus. Son bilan ultime sera sans appel : la conclusion univoque du *Sang des autres* se transforme en doctrine dans un essai qui s'enlise dans l'individualisme. Beauvoir se serait-elle mal exprimée ou mal fait comprendre dans ce qu'elle croyait être un essai sur la *coexistence* et la *reconnaissance* ?

[L]'ennui, c'est qu'au moment où je croyais m'évader de l'individualisme, j'y restais enlisée. *L'individu ne reçoit une dimension humaine que par la reconnaissance d'autrui, pensais-je ; néanmoins, dans mon essai, la coexistence apparaît comme une espèce d'accident que devrait*

⁹⁰⁸ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, op. cit., p. 662.

surmonter chaque existant ; celui-ci commencerait par forger solitairement son projet et demanderait ensuite à la collectivité de le valider : en vérité, la société m'investit dès ma naissance ; c'est en son sein et dans ma liaison avec elle que je décide de moi. (FA, 627-628 ; je souligne)

Tout se passe comme si le désir d'une coexistence pacifique — qui restera à l'horizon de l'œuvre beauvoirienne, un désir jamais atteint mais sans cesse relancé — était toujours rattrapé et débordé par la violence des rapports, l'empiétement des libertés. On voit bien comment la pensée philosophique de Beauvoir prend une autre voie que celle de Merleau-Ponty. Si, comme le note Emmanuel de Saint-Aubert, ce dernier « joue ainsi sur ce qui reste encore, dans *Le Sang des autres*, de l'« ancienne » Simone de Beauvoir : celle de l'amitié de la fin des années vingt, qu'il avait tenté de préserver de l'influence intellectuelle de Sartre, et dont il continue à exploiter certaines hésitations », l'empiétement chez Merleau-Ponty va devenir « la figure centrale d'une philosophie du *lien*, d'une philosophie de la chair entendue comme intercorporéité et milieu ontologique⁹⁰⁹ ».

3.2.2. Le « pli » imaginaire

En passant d'un livre à l'autre, Beauvoir n'élargit pas sa réflexion en abordant d'autres questions, mais l'approfondit, la pousse jusqu'à ses limites, et cette démarche révèle progressivement, derrière la différence des thèmes propres à chaque œuvre, l'unité de son intention et la prégnance d'un imaginaire. Chaque nouveau roman correspond à une étape supplémentaire dans le dévoilement et l'exercice toujours plus libres d'un projet constant, travaillé selon les mêmes scénarios personnels, et révélant l'existence d'un *pli* imaginaire. Cette hypothèse nous incite à retrouver les traces de ce qui anime et organise le projet existentialiste de Beauvoir.

La romancière inscrit la marque de ses romans existentialistes au cœur de ses déchirements les plus intimes. Son opposition intellectuelle à Merleau-Ponty n'est pas qu'un fait anecdotique ; elle a contribué à dessiner les contours d'une pensée vivante, en proie aux plus vives contradictions. Retournons à l'histoire de leur relation. Lorsqu'elle le rencontre en 1927, deux ans avant de faire connaissance avec Sartre, elle est aussitôt frappée par son « visage limpide », son « regard velouté », son « abord direct et gai » et son « air ingénu » (MJFR, 340-341)⁹¹⁰. Ses notes des *Cahiers*, datées du samedi 16 juillet 1927, confirment ce premier portrait :

Pensé bien plus encore à Merleau-Ponty que j'ai rencontré hier à Normale et avec qui je viens de causer délicieusement pendant deux heures au Luxembourg.

Oh ! qu'elle aura de la chance la femme de ce garçon jeune, franc, simple, si gai et si sérieux ! (CJ, 370)

⁹⁰⁹ E. de Saint-Aubert, *op. cit.*, p. 81-82.

⁹¹⁰ Rappelons que Merleau-Ponty porte le masque de Jean Pradelle dans les Mémoires.

Merleau-Ponty, dans l'imaginaire beauvoirien de cette époque, est une de ces « branches » neuves qui « masquent complètement l'abîme qui est en dessous » (CJ, 371). Cet emprunt à Mauriac, tiré de *La Chair et le sang* (1920), montre l'instabilité d'une pensée qui n'est soutenue au-dessus du néant que par les amitiés contingentes et les bienfaits du contact avec autrui⁹¹¹. Sa très grande solitude intellectuelle est enfin partagée dans ces moments « exquis », ces « conversations ailées, faciles et profondes » (CJ, 379) au Luxembourg avec ce camarade de Normale. Beauvoir est frappée par les qualités de sa perception du monde, la sérénité du jeune homme, la rigueur d'un regard impartial qui ne confond pas les sentiments avec les idées, et la pousse à réfléchir, à faire le point sur elle-même : « Pradelle » devient momentanément sa « conscience vivante » (MJFR, 343), son *alter ego* sécurisant.

Le 28 juillet 1927, Beauvoir note dans un élan d'admiration : « Je l'envie ce garçon simple et fort qui vit une vie tranquille auprès d'une mère tendrement chérie, et cherche calmement une vérité qu'il espère trouver » (CJ, 384). Mais le témoignage de sympathie se transforme rapidement en un plaidoyer *pro domo*, visant à répondre point par point aux reproches formulés par son ami à son égard :

« Aristocrate », m'a-t-il dit ? c'est vrai. Je ne peux me défaire de cette idée que je suis seule, dans un monde à part, assistant à celui-ci comme à un spectacle. Dureté, mépris ? peut-être, mais plutôt indifférence. Je ne juge pas. Seulement il y a des gens qui n'existent pas pour moi, d'autres qui existent, voilà tout. Il s'interdit le rêve. Ah ! moi j'ai là des richesses dont je ne veux pas me défaire. [...] Certes, j'ai une sensibilité plus compliquée, plus nuancée que la sienne et une plus épuisante puissance d'amour. Ces problèmes qu'il vit avec son cerveau, je les vis avec mes bras et mes jambes. (CJ, 384)

Des incompatibilités de vues sur le rapport à autrui et le rapport au monde ne tardent pas à apparaître. Malgré les affinités qui les lient, comme cette recherche anxieuse de la vérité par le biais de la philosophie, Beauvoir perçoit de la distance entre elle et lui : « Dans son inquiétude, purement cérébrale, écrit-elle, je ne reconnaissais pas mes déchirements » (MJFR, 342). Le jugeant « sans complication, sans mystère », elle critique sévèrement son « souriant optimisme » qui la sépare autant de lui que « le nihilisme » de Jacques, et fait de cette différence une singularité ontologique :

Ce qui me séparait de tous les autres, c'était une certaine violence que je ne rencontrais qu'en moi. Cette confrontation avec Pradelle me renforça dans ma conviction que j'étais vouée à la solitude. (MJFR, 343)

Ce portrait contrasté se radicalisera avec le temps, creusant les écarts de points de vue et se concentrant sur des thèmes récurrents, comme le rapport à autrui et le rapport à la mère⁹¹². Dans le contexte critique de l'empiétement, qui sera une des pierres d'achoppement de leur

⁹¹¹ « Il [Pradelle] supportait si allégrement le poids du monde que celui-ci cessa de m'écraser [...] » (MJFR, 344).

⁹¹² Beauvoir reprochera à Merleau-Ponty son obsession maternelle et ses devoirs filiaux qui contrarièrent son projet de mariage avec Élisabeth Lacoïn (voir MJFR, p. 500).

pensée philosophique, les justifications mutuelles ne permettront pas de rétablir une pensée commune.

Les différents portraits de Merleau-Ponty qui jalonnent les *Cahiers* et les *Mémoires* rejoignent le portrait fleuve de Sartre dans *Merleau-Ponty vivant*, notamment sur la question délicate de son attachement exclusif à sa mère et de la nostalgie de son enfance qui habiterait la pensée du philosophe :

Il souffrait de ses rapports avec autrui : tout avait été trop beau trop vite ; la Nature qui l'enveloppa d'abord, ce fut la Déesse Mère, sa mère, dont les yeux lui donnaient à voir ce qu'il voyait ; elle fut l'*alter ego* ; par elle, en elle, il vécut cette « intersubjectivité d'immanence » qu'il a souvent décrite et qui nous fait découvrir par l'autre notre « spontanéité ». Morte l'enfance, l'amour resta, aussi fort, mais désolé⁹¹³.

Emmanuel de Saint-Aubert a mis l'accent sur cette « charnière invisible » des relations contrastées du philosophe avec Beauvoir, qui correspond à leur première amitié intellectuelle et nous ramène au « volet relationnel privé » de leurs vies. Il note que « les événements de la fin des années vingt sont bientôt enveloppés dans les origines de la veine beauvoirienne et sartrienne de l'existentialisme français, jusqu'à s'y fondre et y diffuser selon des voies qui l'apparentent à un récit mythique⁹¹⁴ » : à quel récit mythique le critique fait-il référence, décelable dans un roman dont le thème apparent — la Résistance française — s'en éloigne le plus ?

Le Sang des autres apparaît comme le lieu d'une nouvelle réécriture d'un scénario obsessionnel, centré sur la culpabilité d'un homme — Jean Pradelle *alias* Merleau-Ponty — envers une femme qu'il a aimée, sans doute pas assez, et dont les souffrances et la mort sont indissolublement liées à l'exercice de sa propre liberté. La transposition de l'histoire d'Élisabeth Lacoïn dans *Le Sang des autres* apparaît bien comme une source possible de la construction de l'intrigue, et apporte un éclairage singulier, une veine très personnelle au *tremblement* idéologique du roman.

Le roman est construit autour de la culpabilité de Jean Blomart — *l'autre-même* Jean des *Mémoires*. En refusant, au nom d'une volonté de ne pas entamer ses droits existentiels et sa liberté, de s'engager auprès d'Hélène — *l'autre-sœur* de Beauvoir, Zaza —, jeune fille à la personnalité complexe et au tempérament exubérant, Jean fait l'expérience de son poids paradoxal sur l'existence d'autrui. La romancière donne à son héros les traits du jeune homme « froidement pondéré » (*MJFR*, 444) qu'elle décrit aussi dans ses *Cahiers* : « J'ai le sang pauvre. Jamais je n'ai été capable de passion. Je tourne en rond au milieu de mes remords, de mes scrupules, avec le seul souci de ne pas me salir les mains » (*SA*, 99). Le « viol » dont il se dit coupable sur la personne d'Hélène est sans doute la métaphore la plus violente du reproche que Beauvoir adresse indirectement à son ami de jeunesse, lui qui s'impliqua si peu dans sa relation avec Élisabeth⁹¹⁵, qui ne sut pas l'aimer comme elle l'aimait, c'est-à-dire « avec son

⁹¹³ Jean-Paul Sartre, « Merleau-Ponty vivant », *Les Temps Modernes*, 17^e année, numéro spécial 184-185, octobre 1961, p. 310 ; repris dans *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 189.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁹¹⁵ Leur relation ne dura pas plus de cinq mois, de mi-juin à mi-novembre 1929.

sang » (MJFR, 346), et dont l'amour indifférent a produit le pire. La victime, pourtant, n'est pas décrite seulement comme une opprimée : c'est elle qui s'introduit violemment dans la vie d'autrui, comme Xavière dans la vie de Françoise. Le déséquilibre psychologique qui marque ces deux héroïnes au destin tragique — Xavière, Hélène —, leur violence affective et leur propension à empiéter sur le territoire d'autrui jusqu'à l'aliénation, est aussi l'un des traits attribués par Merleau-Ponty, et par Beauvoir elle-même, à Zaza, forme de *contrepartie* naturelle, bien que pathologique, de son « âme ardente et passionnée ».

La mémoire de Zaza, perpétuellement transposée en fictions, en nouvelles et en récits inachevés, et son histoire, élevée au rang d'allégorie — l'amour impossible, le conflit des libertés, l'aliénation morale —, n'en finissent pas, malgré les échecs répétés, et jusqu'au récit direct des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, d'exorciser le mal qui ronge Beauvoir depuis la mort de sa jumelle si dissemblable. C'est cette surdétermination imaginaire de l'histoire de Zaza, dans *Le Sang des autres*, qui fait du personnage d'Hélène sans doute une des figures les plus emblématiques de l'existentialisme beauvoirien, un personnage de chair, de « sang » et d'os.

Si la délivrance de 1958 semble mettre un point final à l'obsession de Beauvoir en faisant mourir Zaza une seconde fois, elle est remplacée par un autre tourment. Une question demeure : cette étrange Liberté, payée sur la mort de Zaza⁹¹⁶, quel sens lui donner ? Dans le prologue de *La Force de l'âge*, Beauvoir exprime son malaise après avoir achevé ses *Mémoires* : « Invisible, en dessous de la dernière ligne, un point d'interrogation est dessiné dont je n'ai pas pu détourner ma pensée. La Liberté : pour quoi faire ? » (FA, 11) En cristallisant sa conquête de l'autonomie autour du mythe de Zaza, Beauvoir a scellé sa conception de la liberté sur un symbole : la Mort.

Si tout reste encore à penser — le sens et les limites de sa liberté —, les idées de Beauvoir ne se départiront jamais du poids conditionnant du passé sur elles, de leur enracinement dans un vécu habité par le spectre de la mort. Son engagement littéraire reste inséparable de ce *pli* imaginaire dans lequel il a puisé sa force. C'est, semble-t-il, un point commun avec Sartre et Merleau-Ponty : la mort du père, qui conduisit pour le second à un indépassable Œdipe accentué à la mort de la mère, mais aussi la mort de Nizan pour Sartre, ou encore celle de Zaza, qui fut peut-être pour Merleau-Ponty, comme pour Beauvoir, la première — sinon la plus forte — expérience du conflit entre les libertés.

On ne peut comprendre les relations du duo Merleau-Ponty-Beauvoir sans retourner au climat passionnel de la fin des années vingt : elles possèdent en leur creux un tiers impossible à intégrer, impossible même à partager, et une expérience commune tragique avec laquelle chacun se débatta individuellement en confrontant sa propre transmission du mythe avec celle de l'autre — Merleau-Ponty confrontant Beauvoir à Sartre ou retournant Beauvoir contre Sartre avant d'opposer sa propre pensée à celle de Beauvoir⁹¹⁷. C'est en ce sens que la

⁹¹⁶ Rappelons la phrase exacte des *Mémoires* qui referme le livre : « Ensemble nous avons lutté contre le destin fangeux qui nous guettait et j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort » (MJFR, 503).

⁹¹⁷ Emmanuel de Saint-Aubert a relevé les différents paradoxes liés à ces existences mêlées et aux textes croisés du trio Merleau-Ponty-Sartre-Beauvoir : « On aurait pu s'attendre à ce que Merleau-Ponty se démarque du scénario ruminé par Beauvoir dès ses premières tentatives littéraires, où il peut lire une mise en scène de sa propre personne. Il est étonnant qu'il s'appuie sur *Le Sang des autres* pour reprendre, jusque dans ses propres

confrontation entre Merleau-Ponty et Beauvoir au sujet du *Sang des autres*, et par-delà le roman, aboutit à des ambiguïtés, des lignes de séparation, mais aussi à une étrange promiscuité qui est à la source même de leur philosophie.

L'article virulent de Beauvoir sur « Merleau-Ponty et le pseudo-sartrisme⁹¹⁸ », en 1955, exacerbe ce jeu des ressemblances et des dissemblances et marque définitivement la rupture avec Merleau-Ponty. En prenant la défense de Sartre et en reprochant à Merleau-Ponty une « méthode paresseuse et peu honnête » qui consiste à emprunter les idées sartriennes pour les retourner ensuite contre lui et les revendiquer comme siennes, Beauvoir oublie cependant une chose : sa propre médiation dans le rapport de Merleau-Ponty avec Sartre, mais aussi, la médiation — plus ténue et moins visible — du *faussaire* merleau-pontien dans son rapport avec Sartre.

3.2.3. Une pensée des extrêmes : *Tous les hommes sont mortels*

L'humanité est une suite discontinue d'hommes libres
qu'isole irrémédiablement leur subjectivité. (PC, 51)

La ligne de démarcation avec la pensée de Merleau-Ponty apparaît très nettement au moment de la publication de *Tous les hommes sont mortels*, que Beauvoir présente comme « le complément » de *L'Invitée*, mais aussi « l'antithèse » du *Sang des autres*⁹¹⁹. En proposant un approfondissement de la conclusion à laquelle était parvenue *Le Sang des autres*, le roman radicalise le point de vue qui était celui de *L'Invitée* et aborde de front les difficultés engendrées par la coexistence :

Dans *Le Sang des autres*, dans *Pyrrhus et Cinéas*, je cherchai à définir notre juste rapport avec autrui. Je décidai que bon gré mal gré, nous intervenons dans des destins étrangers et que nous devons assumer cette responsabilité. Mais cette conclusion appelait une contrepartie ; car je sentais avec acuité qu'à la fois j'étais responsable et que je ne pouvais rien. Cette impuissance fut un des principaux thèmes que j'abordai dans *Tous les hommes sont mortels*. (FA, 694)

Beauvoir voulut rectifier l'optimisme moral — relatif — de ses précédents ouvrages pour promouvoir une thèse radicale, celle de la solitude et de la séparation. Le devoir de responsabilité totale de chacun devant tous, qui constituait l'appui théorique du *Sang des autres* et qui était créateur de *liens*, est débordé par une autre vérité : la mort appelle le scandale de la séparation en défaisant les liens et en effaçant tout empiètement. Cette mort, qui nous est commune, et que chacun aborde seul, prouve rétrospectivement la *vacuité* de nos relations humaines et l'impuissance qui domine ces relations. Beauvoir rejoint Malraux et le thème de *La Condition humaine*, que Merleau-Ponty résume en cette formule lapidaire : « On

idées sur l'homme universel, une part de l'image que Beauvoir donne de son destin personnel. Et il n'est pas moins surprenant qu'il retourne aussitôt cette "leçon" contre ceux qui la lui donnent » (E. de Saint-Aubert, *op. cit.*, p. 94).

⁹¹⁸ *Les Temps Modernes*, 10^e année, n° 114-115, juin-juillet 1955, p. 2072-2122 (repris dans *Privilèges*, Paris, Gallimard, 1955, p. 201-272).

⁹¹⁹ Voir *FC I*, p. 92.

meurt seul donc on vit seul⁹²⁰ ». Pour le philosophe, ce type de raisonnement n'est guère tenable : la possibilité de rupture dont la mort est l'une des formes ne prouve rien quant à la possibilité d'une *liaison*, d'une « situation commune » qui lie les existants entre eux. Défendant plutôt la formule « on meurt seul, donc *on ne vit pas seul* », Merleau-Ponty critique sévèrement une lecture rétroactive qui consisterait à partir de la mort pour juger de la vie, un raisonnement sur lequel Beauvoir fait entièrement reposer son nouveau roman, dernier chaînon d'une pensée existentialiste qui atteint certainement son point le plus haut — une pensée des extrêmes qui ne peut plus, désormais, séparer la vie de la mort⁹²¹.

Par son titre, *Tous les hommes sont mortels*, le roman se présente ouvertement comme pur roman existentialiste, car il prend pour thème principal la conscience de la mort. À quoi bon construire sa vie, si finalement tout s'effondre et s'anéantit dans la mort ? Ce type de questionnement était présent dans les œuvres antérieures, mais l'indomptable solitude que les personnages ressentaient parfois, à des degrés divers, devient ici une *loi* de l'existence à travers le personnage hyperbolique qu'est Fosca l'immortel. Laurent Gagnebin a bien noté la position clé du roman dans l'ensemble de l'œuvre de Beauvoir :

C'est dans *Tous les hommes sont mortels* que ce *pourquoi* deviendra un refrain incessant de Fosca et que Simone de Beauvoir étudiera de manière exhaustive le vertige de l'*indifférence* qui atteint dans cette œuvre remarquable, où la fiction et le réalisme historique s'harmonisent excellemment, son point le plus culminant et son degré le plus angoissant⁹²².

En accédant à l'immortalité, Fosca est pris d'un dégoût universel, une sorte de nausée perpétuelle qui l'exclut du monde des hommes. Lorsque Régine l'aperçoit pour la première fois dans « le petit jardin de l'hôtel », Fosca est réduit à son *être-là* : « L'homme était là, dans un transatlantique, immobile comme un fakir » (*THM*, 19). Il a l'apparence d'une chose, d'une pierre, comme ce « vieux veston » qui épouvanta Françoise lorsqu'elle était enfant : « Il ne semblait sentir aucune présence auprès de lui ; son visage était calme comme celui d'un mort, ses yeux vides. Comme elle le regardait, une espèce de peur la prit. Elle se leva sans un mot » (*THM*, 21). L'immortalité, le fait de vivre *infiniment*, a tué en lui toute étincelle de vie.

Or c'est là qu'apparaît toute la force du texte : le roman pourrait apparemment représenter le triomphe de l'indifférence et de la séparation. Il n'en est rien. Le puissant effet de contraste entre l'expérience vécue de l'homme mortel et celle de l'homme immortel fait voir sous un jour nouveau la condition humaine. Paradoxalement, la limite que constitue la mort est un antidote à cette pente mortifère de l'homme qui caractérise la vie de Fosca, plus proche du moucheron ou du brin d'herbe que de l'humain. Sans la mort, la vie n'aurait plus aucun prix puisque c'est elle qui nous apprend à chaque minute la valeur incommensurable de l'instant, de chacune de nos actions et des liens qui nous unissent à autrui :

⁹²⁰ Voir Emmanuel de Saint-Aubert, *op. cit.*, p. 80 et suiv.

⁹²¹ Cette pensée repose, à l'arrière-plan, sur la philosophie de Heidegger, qui tient la mortalité pour un élément important dans la situation de l'être humain. C'est parce que nous sommes mortels que nous pouvons être définis comme des êtres humains (voir Eva Gothlin, « Lire Simone de Beauvoir à la lumière de Heidegger », *Présences de Simone de Beauvoir*, dans *Les Temps modernes*, n°619, juin-juillet 2002, p. 65).

⁹²² Laurent Gagnebin, *L'athéisme nous interroge. Beauvoir, Camus, Gide, Sartre*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2009, p. 55.

Je poursuivis cette méditation sur la mort où m'avait entraînée la guerre ; je m'interrogeai sur le temps ; il m'avait été brutalement révélé et je m'étais aperçue qu'il pouvait, autant que l'espace, m'arracher à moi-même. (FC I, 92-93)

On ne saurait comprendre *Tous les hommes sont mortels* sans se référer à *Pyrrhus et Cinéas* et à sa critique du *survol*, inscrite dans une condamnation de l'esprit du XVIII^e siècle. Pour Beauvoir, *Pyrrhus et Cinéas* correspond à un moment précis de l'évolution de sa pensée : les formules tranchantes de l'essai, le subjectivisme doublé d'idéalisme apparaissent comme un moment important de son parcours idéologique. L'essayiste dénonce la tradition française rationaliste dont elle retient deux figures marquantes de l'imaginaire voltairien : le point de vue de Sirius, dans *Micromégas*, et le jardin clos de *Candide* :

« Il faut cultiver notre jardin », dit Candide. Ce conseil ne nous sera pas d'un grand secours. Car, quel est mon jardin ? [...] Comment donc savoir ce qui est mien ? [...] Quelle est donc la mesure d'un homme ? Quels buts peut-il se proposer, et quels espoirs lui sont permis ? (PC, 11-12)

Le conseil de Candide est bien superflu. Pour Beauvoir, « on ne peut assigner aucune dimension au jardin où Candide veut m'enfermer. Il n'est pas dessiné d'avance [...] » (PC, 20). Il ne saurait y avoir de point de vue *universel* : la critique du *survol*, qui apparaît à plusieurs reprises dans le texte, associe le point de vue de Sirius à « l'esprit universel », celui du sage « réfugié dans le ciel unique et impassible » (PC, 57), et qui possède des traits communs au personnage de Fosca. En 1947, *Pour une morale de l'ambiguïté* reprendra le même imaginaire du *survol*, en déclinant ses différents avatars, « le point de vue de l'histoire » ou encore « l'attitude esthétique » :

On peut appeler esthétique cette attitude, parce que celui qui l'adopte prétend n'avoir avec le monde d'autre rapport que celui d'une contemplation détachée ; hors du temps, loin des hommes, il se pose en face de l'histoire, à laquelle il ne croit pas appartenir, comme un pur regard ; cette vision impersonnelle égalise toutes les situations, elle ne les saisit que dans l'indifférence de leurs différences, elle exclut toute préférence. (PMA, 108)

Ces phrases résonnent différemment dans le contexte de l'après-guerre, puisqu'elles s'articulent à une dénonciation de certains intellectuels non engagés pendant l'Occupation, qui ont prétendu se maintenir « au-dessus de la mêlée » et « dominer le drame de l'époque » au nom de l'histoire, de la poésie ou de l'art⁹²³. Derrière la charge polémique de l'essai, on retrouve cette manière biaisée de critiquer la pensée du non-empiétement, liée à la recherche du Bien, et à laquelle Fosca croit en choisissant de boire l'élixir d'immortalité⁹²⁴.

Tous les hommes sont mortels reprend donc le point de vue de Sirius, qui est aussi, dans l'imaginaire beauvoirien, celui de l'absolu, de l'universel et, finalement, de la mort. Lorsque

⁹²³ Voir PMA, p. 110.

⁹²⁴ Merleau-Ponty emprunte à nouveau à Beauvoir le « point de vue de Sirius » et la critique du *survol* dès 1944. Il fait référence à *Pyrrhus et Cinéas* dans une note du texte intitulé « Le roman et la métaphysique » qui est un commentaire de *L'Invitée*. Il écrit : « Je ne peux pas plus regarder mon présent du point de vue de l'avenir que la Terre du point de vue de Sirius » (M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, op. cit., p. 51).

Béatrice, quelques semaines avant la mort d'Antoine — qu'elle aime en secret —, regarde Fosca dans les yeux, celui-ci découvre une image mortifère de lui-même :

Elle me regarda fixement.
— Vous êtes un mort.
Je la saisis aux épaules, j'aurais voulu la broyer. Et soudain, je me vis au fond de ses yeux : mort.
Mort comme les cyprès sans hiver et sans fleur. (THM, 206)

On sait à quel point la mort et la finitude humaine ont épouvanté Beauvoir dès son adolescence, à partir du moment où elle perdit la foi. Ce thème, partout présent, dans ses Mémoires comme dans ses fictions, donne une coloration très singulière à la fiction beauvoirienne, et bien différente de celle des drames sartriens. Dans *Tous les hommes sont mortels*, Beauvoir confronte plus que jamais ce point de vue absolu avec « le point de vue de la vie, de l'individu, de la terre » (FC I, 93) : l'universel contre le contingent.

L'auteure dit s'être inspirée de *L'Expérience intérieure* de Georges Bataille, qui souligne avec force que chaque individu veut être Tout⁹²⁵. Le nouveau héros de Beauvoir, Fosca, est « rongé d'ambition et d'envie » : comme Françoise dans *L'Invitée*, il prétend s'identifier à l'univers entier : « Son regard dévaste l'univers : c'est le regard de Dieu [...], le regard de Celui qui transcende et nivelle tout, qui sait tout, qui peut tout, et change l'homme en ver de terre ». Par la bouche de Béatrice, Fosca découvre les conséquences néfastes de son désir démesuré de façonner le monde à sa guise, d'empiéter sur le territoire d'autrui au nom d'un idéal. Un désir qui finit par se retourner contre lui en ruinant sa vie affective :

Est-ce que vous ne comprenez pas qu'on ne peut pas respirer près de vous ? Vous tuez tous les désirs. Vous donnez, vous donnez ; mais vous ne donnez jamais que des hochets. C'est peut-être pour cela qu'Antoine a choisi de mourir : vous ne lui aviez pas laissé d'autre manière de vivre. (THM, 210)

« Ceux qu'il approche, note Beauvoir, Fosca leur vole le monde, sans réciprocité ; il les jette dans la désolante indifférence de l'éternité » (FC I, 96). La recherche effrénée du Bien universel, qui entraîne des massacres, des malheurs collectifs et des drames personnels, conduit Fosca à douter de son idéal. La désillusion est grande, la chute fracassante : il découvre la séparation des libertés individuelles, l'impossibilité d'imposer un sens à la vie d'autrui. « Alors que dans *Le Sang des autres* Blomart se croit responsable de tout, celui-ci souffrirait de ne rien pouvoir », écrit encore Beauvoir. « On ne peut rien pour les hommes ; leur bien ne dépend que d'eux-mêmes... Ce n'est pas le bonheur qu'ils veulent : ils veulent vivre. On ne peut rien ni pour eux ni contre eux ; on ne peut rien » (FC I, 94).

La deuxième partie du roman se referme sur le sentiment d'un échec personnel et d'une défaite collective : la conquête et la possession des terres au-delà des frontières de l'Italie et au-delà des mers, n'ont engendré que la misère et la haine. Fosca passe trois ans dans le

⁹²⁵ Voir FC I, p. 92. Beauvoir cite déjà le livre de Georges Bataille comme une référence, en 1947, dans *Pour une morale de l'ambiguïté* (PMA, p. 101). Son jugement de l'œuvre est plus mitigé dans *La Force de l'âge* : « Nous revîmes souvent aussi, chez les Leiris, Georges Bataille dont *L'Expérience intérieure* m'avait, à certains passages, irritée, à d'autres, vivement touchée [...] » (FA, 653).

Nouveau Monde. Accompagné d'un jeune Inca, Filippillo, il découvre la torture des Indiens par les Espagnols dans l'enfer des « mines du Potosi » et conclut : « Chaque once de métal avait été payée par une once de sang. Et les coffres de l'empereur demeuraient vides, ses peuples croupissaient dans la misère. Nous avons détruit un monde, et nous l'avons détruit pour rien » (*THM*, 311-312). Pendant une nuit entière, il raconte à l'empereur vieillissant, Charles Quint, le récit de son voyage : « Soudain un flot de paroles me monta aux lèvres ; peut-être était-ce pour la dernière fois d'ici des années, d'ici des siècles, qu'il m'était donné de parler [...] ».

Fosca est à un tournant dans son histoire. Pendant une centaine d'années, il fait le tour du monde sans boussole ni repère temporel et se transforme en pur regard. Il oublie son passé, son avenir, sombre dans l'indifférence et vit en solitaire, loin des hommes. Cette « traversée du désert », cette mort symbolique, le conduit au nord de Mexico, où il fait une rencontre inattendue, celle de « l'homme blanc », un explorateur à la recherche d'un passage vers la Chine et qui aura pour nom « Pierre Carlier ». La présence de cet inconnu à « la voix humaine », au début de la troisième partie, ramène brutalement Fosca à la vie. À travers cette rencontre improbable entre deux hommes, quelque chose se passe qui nous replonge dans les origines du monde et de la communication entre les hommes, fondée sur une reconnaissance mutuelle. Fosca, tel « Orion aveugle », découvre à tâtons le monde. Citons le passage presque *in extenso* :

— Ho ! ho !

Je tressaillis. C'était une voix humaine, la voix d'un blanc.

— Ho ! ho !

Je criai à mon tour ; je jetai une brassée de bois dans les flammes qui bondirent ; tout en criant, je m'avançais vers le fleuve et j'aperçus sur l'autre rive une petite lumière ; lui aussi, il avait allumé un feu. Il cria des mots que je n'entendis pas, mais il me sembla qu'il parlait en français. Nos voix se croisaient à travers l'air humide, mais sans doute l'inconnu ne pouvait-il pas distinguer mes paroles mieux que je ne distinguais les siennes. [...]

Un homme ; un homme blanc. Enroulé dans mes couvertures, je sentais la chaleur du feu sur mon visage et je pensais : depuis que j'ai quitté Mexico, je n'ai plus vu un visage pâle. Quatre années. [...] « Voilà quatre ans que je n'ai pas vu un homme blanc. » Entre nous, à travers la nuit, un dialogue avait commencé : qui est-il ? d'où vient-il ? que veut-il ? Et il me posait aussi ces questions et je lui répondais. Je répondais. Je me retrouvai soudain au bord de ce fleuve avec un passé, un avenir, un destin. » (*THM*, 324-325)

Fosca apparaît comme un personnage hautement existentialiste : tandis que nombre des personnages de Beauvoir veulent se dépouiller de leur passé et se recréer à neuf en cherchant une identité substantielle — comme Jean ou Françoise —, il lui est impossible de se débarrasser de son passé : malgré tous ses efforts pour s'absenter du monde et de lui-même, sa condition d'immortel le voue à vivre avec son passé, ses échecs, ses drames. Beauvoir porte donc à un nouveau degré l'expression et l'exercice d'attaches, de liens, dont on ne peut se défaire. Un épisode comme celui que nous venons de citer nous fait oublier, un moment, l'immortalité de Fosca. Le roman crée un étrange effet de lecture. C'est la figure d'un être humain qui apparaît devant nous, la reconstruction d'un moi chargé de toute l'histoire du monde et vivant à partir de ses ruines. Cette proximité existentielle entre personnage et lecteur

est portée par une écriture cherchant à renouer avec la question de l'origine et à initier un travail archéologique sur l'homme.

La radicalité avec laquelle Beauvoir analyse son personnage dans *La Force des choses*, en l'exilant définitivement du monde humain, ne semble donc pas rendre compte de la force des attaches qui relie Fosca au monde :

[I]l n'atteint jamais dans leur vérité l'amour ni l'amitié puisque la base de notre fraternité, c'est que nous mourons tous : seul un être éphémère est capable de trouver l'absolu dans le temps. La beauté ne saurait exister pour Fosca, ni aucune des valeurs vivantes que fonde la finitude humaine. (FC I, 96)

Le lecteur est amené en réalité à lire dans la position violente incarnée par Fosca — son abandon à l'indifférence — la marque *en creux* de la puissance et de l'indestructibilité des attaches de l'homme. Fosca se livre à une impossible solitude, qui prouve à l'inverse l'évidence du *lien*. Ce roman, qui a dérouté ses lecteurs au moment de sa publication, apparaît comme une étape dans l'œuvre de l'écrivaine, une frontière nécessaire entre la première période existentialiste et la seconde, qui trouve ses premiers fondements dans l'élaboration des *Mandarins*.

En rassemblant les différentes charnières, philosophiques et secrètes, qui participent à l'élaboration et à la recherche d'un « juste rapport » à autrui entamé dès les années vingt, on aboutit à une architecture de l'engagement littéraire toujours *en mouvement*, ancrée dans les éléments les plus personnels de la vie de l'écrivaine et tiraillée entre des forces contraires — conquérir l'autonomie, sauvegarder la liberté, empiéter sur autrui, et même, *violer* autrui —, selon une stratégie d'auto-défense, « une formule personnelle qu'il s'agit de forger en l'éprouvant *contre* les formules des autres⁹²⁶ », comme le note Emmanuel de Saint-Aubert. Le roman apparaît bien comme le lieu d'un engagement qui se mesure aux audaces de la pensée beauvoirienne, à ses piétinements et à ses retournements les plus inattendus. L'écriture elle-même devient une aventure de liberté.

3.3. L'engagement dans la forme : *Les Mandarins*

L'effort de relire l'histoire collective au prisme d'une conscience singulière, dans *Tous les hommes sont mortels*, rejoint, malgré le fossé esthétique qui sépare les deux romans, le projet des *Mandarins*, cette volonté de *se représenter*, non pas dans la conscience d'une humanité générale qui dicterait un destin commun aux hommes, mais plutôt dans une idée du monde divisé, tiraillé entre des individualités plurielles et hors d'atteinte. La vision du monde de Beauvoir, en étendant ses limites historiques et géographiques depuis *Tous les hommes sont mortels*, paraît pourtant vouloir s'extraire d'une vision en huis-clos qui isolerait chacun des individus dans une solitude irréductible. Le roman existentialiste se donne les moyens de dépasser sa propre impasse originelle, qui consiste à nier toute forme de solidarité entre les hommes. C'est là, nous l'avons vu, un des paradoxes constitutifs de l'écriture beauvoirienne.

⁹²⁶ E. de Saint-Aubert, *op. cit.*, p. 89.

Les *Mandarins*, soutenus par un projet ambitieux, mêlent une démarche socio-historique de fond, une philosophie de l'existence et une première réflexion radicale sur la communication entre les individus. Le divorce de la Résistance, la dissolution des intérêts qui, autrefois, avaient été la source de la solidarité entre les hommes, l'aveuglement des hommes sur les raisons de leur échec politique et intellectuel, voilà sur quoi devait reposer le roman. Or, cet « aveuglement », comme le précise Jean-Louis Jeannelle, « dépend, en grande partie, des conditions mêmes dans lesquelles ils échangent, discutent ou poléminent⁹²⁷ ». Il poursuit l'analyse :

Le dialogue constitue bien la matrice des relations qu'entretiennent les personnages des *Mandarins*. Ou plus précisément la détérioration de ses conditions d'exercice, puisque tout le roman se présente comme la progressive altération de la situation de communication, l'inéluctable transformation de la communauté politique idéale que projettent les intellectuels à la Libération en un espace de malentendus, de rapports agoniques et de contraintes institutionnelles.

Il fallait donc montrer la détérioration des relations intersubjectives dans l'émiettement des dialogues. *Les Mandarins* manifestent une manière d'épuisement, non pas de la parole, mais d'une certaine parole et marquent, de ce fait, un tournant décisif dans l'œuvre de la romancière. Si les conditions d'exercice de la parole sont minées, le remède contre le mal est à chercher dans la parole elle-même.

Le roman produit une coïncidence entre la fin des idéologies d'après-guerre, celles de la Résistance et de la Reconstruction, et la fin de la littérature engagée dont on peut relever les premiers signes au début des années 1950. De ce rapprochement de deux moments chronologiquement distincts de l'Histoire — l'immédiat après-guerre et le moment de l'écriture du roman — naît une inquiétude profonde liée à la question de la littérature à l'ère des *finis*. Dans *La Force des choses*, la mémorialiste témoigne de l'ambiguïté de son rapport à la littérature au début des années cinquante :

Mon attitude à l'égard de la littérature était ambiguë : plus question de mandat, ni de salut ; confrontés à la bombe H et à la faim des hommes, les mots me semblaient futiles ; et pourtant je travaillais aux *Mandarins* avec acharnement. (*FC I*, 360-361)

Écrire alors même que le pouvoir des mots est remis en question : Beauvoir choisit, *contre* le silence, de poursuivre son interrogation sur la spécificité et le rôle de la littérature dans une période historique profondément marquée par la nouvelle crise de l'humanisme littéraire européen. Le langage n'a plus la fonction qu'il avait pour les intellectuels avant la guerre ; il n'a plus ce pouvoir d'agir et de triompher sur les idéologies réactionnaires ; il n'endosse plus non plus le rôle de passeur d'idées. Quant à l'écriture, elle est condamnée au silence, comme l'affirme Julien, non sans ironie — « [s]eul le silence est sûr » — ou Scriassine : « [ç]a ne veut plus rien dire d'être un écrivain » (*M*, 466).

⁹²⁷ J.-L. Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *op. cit.*, p. 110.

On ne saurait pour autant parler d'une fin de l'engagement dans le cas de Beauvoir. Si l'engagement dans les idées et dans l'action n'est plus un vecteur de communauté, c'est vers le langage que l'écriture se tourne désormais, et cela, dès *Les Mandarins*.

Benoît Denis a noté que dès le milieu des années cinquante, « les positions sartriennes se voient contestées au profit d'un retour à une conception orthodoxe du littéraire perçu comme radicalement disjoint de la sphère politique⁹²⁸ ». Si la notion d'engagement se maintient paradoxalement, c'est moyennant une série d'infléchissements sensibles quant à sa définition : revendiquer l'engagement après Sartre, et *contre* lui, reviendrait à exhiber une distance radicale avec l'ordre du politique et, ainsi, rendre la littérature à elle-même. Benoît Denis a mis en évidence ces poétiques qui s'érigent contre l'engagement à travers l'expression de « contre-engagement », dont le premier théoricien est identifié en la figure « formaliste » de Roland Barthes⁹²⁹.

Les Mandarins, à leur manière, discutent ces deux pôles à la fois opposés et solidaires que sont l'engagement et le contre-engagement. S'il ne donne aucune réponse au problème du statut de l'art et de la création, le roman enregistre des positions contradictoires entre les partisans de la littérature « pure », comme Louis et Lambert, et les défenseurs farouches d'une démarche artistique qui serait entièrement soumise aux urgences imposées par l'Histoire. La conscience d'Henri est tout entière tiraillée entre ces deux options, qui semblent s'incarner parfaitement dans le personnage de Dubreuilh, du moins à travers le regard aimant d'Anne :

Dubreuilh donnait l'impression d'écrire capricieusement, pour son seul plaisir, des choses tout à fait gratuites ; et pourtant, le livre fermé, on se retrouvait bouleversé de colère, de dégoût, de révolte, on voulait que les choses changent. À lire certains passages de son œuvre, on l'aurait pris pour un pur esthète : il a le goût des mots ; et il s'intéresse sans arrière-pensée à la pluie et au beau temps, aux jeux de l'amour et du hasard, à tout ; seulement il n'en reste pas là ; soudain vous vous trouvez jeté dans la foule des hommes et tous leurs problèmes vous concernent [...] ; entre sa pensée politique et ses émotions poétiques, il n'y a pas de distance. (*M*, 45)

Malgré les contraintes que lui impose la direction de son journal, Henri continue de rêver à une écriture autotélique qui le consacrerait en tant qu'écrivain — fil d'Ariane qu'il cherche désespérément à suivre et qui le ramènerait à lui-même. Le personnage de Lambert, figure possible du « contre-engagement », l'encourage à écrire et l'aide à nourrir ce fantasme. Mais il adopte une position extrême face à la littérature, et fait figure d'« avant-gardiste » dans la France de l'après-guerre en soutenant l'idée d'une littérature totalement désintéressée, si ce n'est de sa forme. Dans un échange au cours duquel Henri défend un auteur de *Vigilance*, qui fait le récit de son enfance en Indochine, Lambert lui rétorque :

« J'avais pensé moi aussi à un récit sur mon enfance ; et puis j'ai laissé tomber. Mes expériences à moi ne mettent pas le monde en question ; elles sont purement subjectives, et donc, de votre point de vue, parfaitement insignifiantes.

⁹²⁸ Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », *L'Engagement littéraire*, op. cit., p. 31.

⁹²⁹ On pourrait mentionner les positions de Jean Paulhan, Albert Camus, Michel Leiris qui nuancent le discours sartrien, et celles de Georges Bataille et de Roland Barthes qui la contestent.

— Rien n'est insignifiant, dit Henri. Ton enfance aussi a un sens : à toi de le trouver et de nous le faire sentir.

— Je sais, dit Lambert d'une voix ironique. Avec n'importe quoi, on peut fabriquer un document humain. » Il secoua la tête : « Ce n'est pas ça qui m'intéresse. Si j'écrivais, ça serait pour dire les choses dans leur insignifiance : je n'essaierais de les sauver que par ma manière de les dire. » (*M*, 260-261)

La discussion tourne court, à l'image de toutes ces situations d'interlocutions qui donnent une impression de stagnation et qui figurent l'impasse de l'échange intellectuel. Pourtant, ces échanges créent des possibilités de coopération, de négociation, et viennent renforcer l'identité de chacun des personnages, leur désir de réalisation personnelle. Sans doute trouve-t-on un idéal de coopération dialogale dans le rapport à la fois intime et complice d'Anne et de Dubreuilh.

L'engagement de Beauvoir n'est pas là où l'on voudrait qu'il se tienne — essentiellement dans l'action. Il est dans l'endurance à donner une forme à ce qui résiste du côté du chaos et du non-sens ; il est dans l'avidité à inventer de nouvelles configurations qui puissent transmettre une expérience dans toute son *authenticité*, selon une logique du témoignage (*Le Sang des autres*) ou d'une mémoire « transgénérationnelle » (*Tous les hommes sont mortels*), mais aussi dans la nécessité de faire partager l'incommensurable de l'*Erlebnis* individuel. Cet engagement est inséparable de la quête obstinée d'un rapport à autrui que le roman cherche à approcher avec le plus de justesse et de vérité et qui dépasse la période existentialiste de Beauvoir : il se poursuit dans les dernières fictions en déplaçant le problème moral et éthique de l'empiétement des libertés vers celui, social et pragmatique, de la communication entre les hommes.

CHAPITRE III :

SURVIVANCE DE LA FICTION.

LE ROMAN POST-EXISTENTIALISTE À LA FIN DES ANNÉES SOIXANTE

Si le « moment romanesque » de Sartre ne dure qu'une dizaine d'années, jusqu'à *La Mort dans l'âme* en 1949, celui de Beauvoir est beaucoup plus étendu dans le temps — chaque décennie ayant sa part de fiction. Si Sartre ne revient plus au roman après les années cinquante, Beauvoir publie encore *Les Mandarins*, *Les Belles Images* et un recueil de nouvelles, *La Femme rompue*, qui clôt sa période romanesque en 1968. D'autre part, la phase de constitution de son statut d'écrivain et de sa figure auctoriale est également plus longue et plus tardive que dans le cas sartrien. On peut considérer son grand roman *Les Mandarins*, publié en 1954, comme le point d'orgue d'une production romanesque qui semble avoir atteint sa pleine maturité. Aboutissement réussi d'un rêve de jeunesse, ce roman signe l'achèvement d'un cycle en même temps que son apothéose.

Au brillant *déploiement* de la première période romanesque de Beauvoir, on a toujours eu tendance à opposer le *repliement* d'une seconde période bien moins reluisante pour son auteure — continent noir incompris de son œuvre fictionnelle. Le commentaire d'Hélène Baty-Delalande reconduit une telle interprétation : « Après *Les Mandarins*, son œuvre fictionnelle semble se replier sur les hurlements secrets des consciences malheureuses, loin des grands débats éthiques et des soubresauts d'une Histoire rythmée par les événements collectifs⁹³⁰ ». Le repli sur l'intimité, l'intériorité, mettant au second plan l'Histoire, et redessinant les contours d'une fiction délaissant la part autobiographique, a désorienté les lecteurs des dernières fictions beauvoiriennes.

Pour comprendre la portée de la dernière période romanesque de Beauvoir — celle des années soixante —, sans doute faut-il revenir à la figure d'exception que l'auteure semble endosser dans le cadre de la littérature des années cinquante. Beauvoir se distingue des écrivains confirmés qui s'étaient illustrés dans le roman pendant l'entre-deux-guerres. Comme l'a remarqué Henri Godard, « la quasi-totalité » de ces écrivains se détournent plus ou moins définitivement de la création romanesque, « comme s'ils se sentaient atteints dans leur goût ou dans leur droit de création fictive⁹³¹ ». L'effet d'éloignement de la fiction dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale ne semble pas atteindre Beauvoir, contrairement à Malraux, Aragon ou Sartre, dont la création romanesque est interrompue, du moins détournée au profit d'autres voies comme l'essai, le journalisme ou le théâtre. La « crise de la fiction » entraîne une forme d'anémie de la production romanesque que *Les*

⁹³⁰ Hélène Baty-Delalande, « Cristal noir. Fausse évidences des *Mandarins* », *op. cit.*, p. 160.

⁹³¹ Henri Godard, « La crise de la fiction. Chroniques, romans autobiographiques, autofictions », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, sous la dir. de Marc Dambre et de Monique Gosselin, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 82.

Mandarins viennent estomper en partie, en réfléchissant précisément la question de la survivance de la fiction après l'expérience de la guerre. « Comment continuer à inventer des histoires alors que l'Histoire venait de prendre ce double visage d'une guerre totale et des camps d'extermination ? », s'interroge Henri Godard dans *Le Roman modes d'emploi*⁹³².

L'autobiographie, ou du moins le jeu avec l'autobiographie, devient une solution de repli, une terre de prédilection pour la majorité des écrivains déjà connus dans l'entre-deux-guerres, ce qui est aussi le cas de Beauvoir qui commence son entreprise autobiographique dans les années cinquante. Mais les années soixante signent aussi pour elle un second *retour* à la fiction, une fiction qui s'éloigne définitivement du socle autobiographique qui était le sien jusqu'à présent : pourquoi cette survivance de la fiction juste avant la *fin* de cette vaste entreprise mémorielle qui occupe globalement Beauvoir de 1957 à 1972⁹³³ ?

On s'étonnera de ne voir aucune référence à Simone de Beauvoir dans l'essai de Henri Godard consacré au roman du xx^e siècle (*Le Roman modes d'emploi*)⁹³⁴. Sans doute le roman beauvoirien lui semble-t-il échapper totalement au « courant critique novateur » qui a vu se métamorphoser le roman français au cours du siècle. Position de *repli*, encore une fois et à une autre échelle, de la fiction beauvoirienne des années soixante. Elle ferait donc partie d'une strate minorée dans l'histoire du roman du xx^e siècle, loin des expériences formalistes de certains de ses contemporains.

1. L'infléchissement de la littérature vers le langage

1.1. Le discours de Beauvoir à l'ère du « contre-engagement »

Le débat organisé en 1964 par *Clarté*, journal de l'Union des Étudiants Communistes à la Mutualité de Paris, donne la parole à des écrivains aussi différents qu'Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jorge Semprun et Jean-Paul Sartre. Beauvoir y participe elle aussi, représentant avec Sartre l'une des forces, non des moindres, qui traversent l'histoire de la littérature au xx^e siècle. L'enjeu de son discours est de taille : Beauvoir a-t-elle encore une place à occuper en tant que romancière, une position à défendre dans le champ littéraire des années soixante, qui voit de nouvelles configurations littéraires se mettre en place ?

Cet état des lieux de la question littéraire, des moyens et des possibilités d'intervention de la littérature dans le monde, intervient alors que la littérature engagée apparaît désormais

⁹³² H. Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 25.

⁹³³ « Mon essai sur la Chine achevé, j'attaquai en octobre 1956 le récit de mon enfance » (*FC II*, 128). Une lettre à Nelson Algren, datée du 1^{er} janvier 1957, semble retarder de quelques mois cette date d'entrée dans l'autobiographie (voir *LNA*, p. 571-572). Beauvoir hésite avant d'entreprendre le deuxième tome de ses Mémoires, mais elle s'y résout au moment où elle relit les épreuves des *Mémoires d'une jeune fille rangée*. *La Force de l'âge* paraît en 1960, *La Force des choses* en 1963 et *Tout compte fait* en 1972.

⁹³⁴ Beauvoir demeure la grande absente du chapitre intitulé « Parenthèse sur le roman existentiel des années 1930 et 1940 », où H. Godard cite Malraux, Céline, Guilloux, Giono, Bernanos, Bataille, Sartre et Camus. Cf. chapitre IV, *Le Roman modes d'emploi*, *op. cit.*, p. 114-143.

comme *dépassée*, épuisée pour certains, « manquée » pour d'autres. Pourtant, Beauvoir et Sartre semblent reconduire un discours daté, celui de 1948, du moins en empruntent-ils le même vocabulaire : la littérature est une activité exercée « par des hommes, pour des hommes, en vue de leur dévoiler le monde, ce dévoilement étant une action⁹³⁵ ». Si Beauvoir reprend exactement la définition de la littérature engagée, elle y intègre néanmoins une dimension qu'elle n'avait pas jusque-là clairement mise au jour, celle de « communication ».

La question « que peut la littérature ? », qui donne son titre au débat, fait glisser l'interrogation de 1947 sur l'essence de la littérature — qu'est-ce que la littérature ? — vers ses pouvoirs, donc vers une pragmatique de la littérature : « [P]ouvoir de négation, de contestation, de transformation ou constat d'impuissance ?⁹³⁶ », s'interroge Yves Buin, rédacteur de *Clarté*, dans sa présentation du débat. C'est intégrer à l'essence de la littérature une intelligence des fonctionnements de l'écriture, de son économie interne, et une capacité à produire des effets sur le lecteur. Mais surtout, le titre du débat pointe une forme de *repentir* de la littérature — la littérature peut-elle encore quelque chose après l'échec des littératures engagées ? — qui apparaît à travers le discours d'Yves Buin. En reprenant « la critique du dogmatisme sous toutes ses formes et plus directement celle qui a trait aux positions sectaires en matière d'art et de culture », il vise directement « le temps de Staline et de son épigone Jdanov », où « l'art se réduisait à l'idéologie qui elle-même se réduisait à la politique » et conclut : « Il semble inutile de préciser davantage que nous n'en voulons plus, que la jeunesse [communiste] n'en veut plus⁹³⁷ ». Autrement dit, l'art ne doit plus être nié dans son existence même : c'est intégrer au débat la reconnaissance d'une certaine autonomie du littéraire, une littérature « avec son dynamisme propre⁹³⁸ ».

Si le type de rapport qui relie chaque homme au monde est toujours défini par sa « situation » singulière⁹³⁹, Beauvoir met en avant la pluralité des situations et leur mouvement d'interaction qui est au fondement de la communication :

C'est ici que la littérature va trouver sa justification et son sens parce que ces situations ne sont pas fermées les unes sur les autres ; nous ne sommes pas des monades ; chaque situation est ouverte sur toutes les autres et elle est ouverte sur le monde qui n'est rien d'autre que le tournoiement de toutes ces situations qui s'enveloppent les unes les autres.

Donc nous pouvons communiquer [...] ⁹⁴⁰.

On le voit : Beauvoir cherche à sortir de l'impasse de l'existentialisme encore empêché dans son mouvement par le conflit des consciences et l'impossible intersubjectivité. Sa conception de la relation humaine s'affirme ici plus proche de celle de Merleau-Ponty ou de Heidegger — pour qui le *Dasein* est toujours « être-avec » (*Mitsein*) — que de Sartre dans

⁹³⁵ S. de Beauvoir, *Que peut la littérature ?*, Paris, UGE, « 10/18 », 1965, p. 73.

⁹³⁶ « Présentation du débat » par Yves Buin, dans *Que peut la littérature ?*, *op. cit.*, p. 15.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹³⁹ Beauvoir reprend la terminologie de l'existentialisme : « [...] nous sommes tous en situation par rapport à lui [le monde], cette situation impliquant notre passé, notre classe, notre condition, nos projets, enfin tout l'ensemble de ce qui fait notre individualité » (*Que peut la littérature ?*, *op. cit.*, p. 76).

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 77.

L'Être et le Néant. S'« [i]l y a de l'irréductibilité dans le fait de la singularité de notre situation », c'est aussitôt pour ajouter qu'« en même temps il y a une communication dans cette séparation même⁹⁴¹ ». Le raisonnement, éminemment paradoxal — « communiquer dans ce qui nous sépare » —, va devenir un des *leitmotive* de son discours : « la littérature authentique » est « une manière de dépasser la séparation en l'affirmant », elle « cherche à dépasser la séparation au point où elle semble le plus indépassable », ou encore « le langage nous réintègre à la communauté humaine ». Beauvoir concède accorder beaucoup plus d'importance au langage « qu'on ne le dit parfois » et valorise le style, le ton, la technique, bref, l'art, qui est une manière pour l'auteur d'imposer sa présence et d'imposer son monde : « [I]l n'y a pas de littérature s'il n'y a pas une voix, donc un langage qui porte la marque de quelqu'un⁹⁴² », affirme-t-elle encore. Entre l'allégeance à la littérature engagée et les premiers signes manifestes d'un renouvellement des formes romanesques, reposant sur un dépassement de la littérature existentialiste, le tournant littéraire de Beauvoir semble ici trouver sa première formulation.

1.2. Le virage littéraire au miroir de la critique

Rien ne prédisposait Beauvoir à retourner à la fiction, onze ans après la publication des *Mandarins*. Le discours de Beauvoir sur la littérature montre une forme de désintéressement, voire de mépris pour la littérature contemporaine française, qu'elle renvoie dos à dos avec la littérature américaine dans *La Force des choses* : « Bref, en littérature comme ailleurs, rien de l'Amérique ne touchait plus, sinon son passé. J'éprouvai à son égard le même dépit que m'inspirait la France » (*FC II*, 133). Si elle lit peu d'écrivains français dans les années soixante, elle lit des manuscrits mais les trouve « presque toujours mauvais⁹⁴³ ». Deirdre Bair rapporte que Beauvoir pensait en avoir fini avec la fiction, mais aussi avec la pulsion autobiographique. En 1965, lors d'un entretien avec Francis Jeanson, Beauvoir évoque la possibilité de revenir à la fiction :

L'idée serait, alors, de ne plus me projeter moi-même dans mes personnages : ce qui pose des tas d'autres questions ; et c'est vrai, de toute façon, qu'il faut repenser les problèmes du roman. [...] Si j'écris un autre roman, il est bien certain qu'il ne sera pas du même genre, et qu'il me posera des problèmes techniques nouveaux (manière de raconter, distance par rapport aux personnages, etc.) ; en outre, il s'agira de gens qui ne sont pas du tout placés dans les mêmes situations que moi⁹⁴⁴.

Les quelques semaines que Beauvoir doit passer à l'hôpital, clouée sur un lit suite à un accident de voiture en 1965, la conduisent à renouer avec la fiction⁹⁴⁵.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 79.

⁹⁴³ À l'exception notable de Violette Leduc.

⁹⁴⁴ « Entretiens avec Simone de Beauvoir », dans Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, *op. cit.*, p. 295.

⁹⁴⁵ Voir D. Bair, *op. cit.*, p. 606-608. Commencé à la fin du mois d'octobre 1965, *Les Belles Images* est terminé début 1966 et publié au mois de novembre.

Après la rédaction des trois volumes de ses Mémoires, qui l'occupa pendant sept années (de 1956 à 1963), le roman *Les Belles Images*, paru en 1966, étonne, frappe et embarrasse ses lecteurs par l'absence de prétentions philosophiques et le virage littéraire pris par l'écrivaine. Beauvoir doit s'expliquer aux lecteurs français dans un long entretien à Jacqueline Piatier pour *Le Monde*. Le roman signe un tournant dans la carrière de l'écrivaine : « J'ai eu rarement l'impression de faire une œuvre aussi littéraire », avoue-t-elle. De nouvelles techniques s'imposent, qui rendent compte de la réalité psychologique bien mieux que les méthodes de narration traditionnelles, au point que les critiques tentèrent de faire une place à Beauvoir entre Georges Pérec, Françoise Sagan et Nathalie Sarraute. « Tiens, Mme de Beauvoir vient d'écrire *Les Choses* à la manière de Nathalie Sarraute...⁹⁴⁶ », écrit François Nourissier. Ce rapprochement n'est pas arbitraire : *Les Belles Images* sont un texte beaucoup plus extérieur et étranger à l'écrivaine que ne l'étaient ses précédents romans. Ici, plus de transposition, mais « un petit miroir cruel que tend Mme de Beauvoir à des gens à qui elle a conscience de ne pas ressembler », le milieu mondain de la haute bourgeoisie, technocrate et snob que dénonce aussi la jeune Sagan dans *La Chamade* (1965).

Son projet ressemble, par certains côtés, à celui des *Fruits d'or* de Nathalie Sarraute⁹⁴⁷, même si Beauvoir prétendra toujours s'en différencier en revendiquant la présence de personnages véritables, et en différenciant la cible de sa critique sociale : « Nous ne nous attachons pas du tout au même genre de clichés. Elle [Sarraute] relève ceux de la critique, du snobisme intellectuel, moi ceux de la grosse bourgeoisie technocratique⁹⁴⁸ ». Néanmoins, l'attention portée désormais à la forme du texte littéraire a pour conséquence une écriture plus sophistiquée qui rapproche Beauvoir des Nouveaux romanciers : utilisation du monologue intérieur, point de vue extérieur sur les personnages saisis dans leurs gestes, leur comportement et leurs paroles, présence de morceaux de dialogues, de lambeaux de pensée arrachés aux scrupules et aux peurs de l'héroïne Laurence.

Si Beauvoir préfère Beckett, qui a très bien *senti* le côté floué de la condition humaine, aux écrivains du Nouveau Roman, c'est parce que ces derniers, selon elle, n'ont rien innové : « Tous les renversements du temps qu'utilisent les écrivains du Nouveau Roman étaient déjà dans Faulkner. C'est lui qui leur a appris un peu à bousculer les temps et c'est lui à mon avis qui l'a fait de la manière la plus extraordinaire et la plus réussie⁹⁴⁹ ». Cet hommage éclatant et tardif au maître américain, plus de trente ans après la lecture de *Tandis que j'agonise*, témoigne d'un désarroi profond par rapport à l'état de la littérature française des années soixante, que Beauvoir juge « extrêmement austère » parce qu'en somme, « elle ne veut rien communiquer » : « [C]'est parce que la littérature manque en partie à sa mission

⁹⁴⁶ Voir l'article élogieux de François Nourissier dans *Les Nouvelles littéraires* du 8 décembre 1966.

⁹⁴⁷ Sarraute, née en 1900, appartient à la même génération que Beauvoir. En 1966, elle est déjà une écrivaine confirmée : elle a publié *Tropismes* (1939 et 1957), *Portrait d'un inconnu* (1949), *Martereau* (1953), *L'Ère du soupçon* (1956), *Le Planétarium* (1959) et *Les Fruits d'or* (1963).

⁹⁴⁸ « Simone de Beauvoir présente "Les Belles Images" », Interview de Jacqueline Piatier, dans *Le Monde*, 23 décembre 1966.

⁹⁴⁹ Interview de Simone de Beauvoir, réalisée par Anne-Marie Celeux, le 6 mai 1983, dans A.-M. Celeux, *Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir : une expérience commune, deux écritures*, op. cit., p. 77.

qu'aujourd'hui [en 1965] les gens s'en détournent au profit des ouvrages de documentation ; mais en vérité il y a quelque chose que la littérature peut seule donner⁹⁵⁰. »

Communiquer l'incommunicable : c'est la mission que Beauvoir assigne désormais à la littérature. En réalité, sa position est ambivalente. Elle ne rejette pas totalement les expériences formalistes des écrivains du Nouveau roman ; ce qu'elle réfute, c'est le parti-pris politique et social sous-jacent à ces expériences, l'anti-humanisme, c'est-à-dire le rejet de l'homme et de l'histoire au profit des seuls mots :

Leurs essais m'intéressent ; cependant leur création formaliste outrée est une manifestation du snobisme bourgeois. Les snobs de la littérature répudient l'histoire et l'univers de la praxis humaine ; ils rejettent la responsabilité sociale de l'écrivain. Ils éliminent l'homme de la littérature ; leurs livres ne sont que des systèmes hermétiques de mots⁹⁵¹.

Au fond, Beauvoir va à contre-courant de la « mode » des années cinquante et soixante, qui récuse l'histoire et aspire à des « focalisations étroites sur des personnages flous », selon l'expression de Michel Contat. « Les idées, c'était là le grand ennemi à la mode à l'époque du Nouveau Roman⁹⁵² », écrit-il encore. Beauvoir garde manifestement la nostalgie des œuvres fortes, des romans denses à dimension sociale, exprimant le sens tragique de la vie, à la manière de certains écrivains américains. Elle veut occuper une place légitime dans cette « révolution des formes », en cherchant seule sa voie/voix propre, à distance des modèles.

Pourtant, Beauvoir réitère et publie en 1968 *La Femme rompue*, qui suit la trace des expériences formalistes. Ces nouvelles⁹⁵³ qui racontent trois histoires de femmes, trois moments de la solitude féminine, ont pu apparaître comme des « textes nouveau style⁹⁵⁴ ». Ces « voix qui se débattent avec des mots dans des situations sans issue⁹⁵⁵ » manquèrent encore une fois leur public, à quelques exceptions près, comme François Nourissier qui plaça Beauvoir dans une situation privilégiée, une position avant-gardiste :

Elle peut être considérée comme la grande défricheuse par toute une génération. Des femmes aussi diverses que [...] Lucie Faure, Christiane Rochefort, Christine de Rivoyre, Henriette Jelinek, Colette Audry, Geneviève Dormann ne seraient pas, si n'avait pas existé Simone de Beauvoir, tout à fait les mêmes⁹⁵⁶.

⁹⁵⁰ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 455.

⁹⁵¹ S. de Beauvoir, « Parler de la vie et non des mythes », article-interview (trad. du russe), *Literatournaïa Gazeta*, n°6, 14 février 1967, p. 8, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 225.

⁹⁵² Préface de Michel Contat, dans Isabelle Grell, *Les Chemins de la liberté de Sartre, genèse et écriture (1938-1952)*, op. cit., p. XV.

⁹⁵³ « La Femme rompue », « Monologue » et « L'Âge de discrétion ».

⁹⁵⁴ Expression de François Nourissier, dans son article critique intitulé « *La Femme rompue*, récits de Simone de Beauvoir », dans *Les Nouvelles littéraires* du 1^{er} février 1968.

⁹⁵⁵ Selon le prière d'insérer de Beauvoir.

⁹⁵⁶ Voir l'article de François Nourissier, déjà cité.

2. Les ambiguïtés du « nouveau roman » beauvoirien

Les dernières fictions mettent en scène des situations de crise communicationnelle, des conflits larvés, des attitudes névrotiques, qui exacerbent les tensions déjà présentes dans les relations entre les personnages des romans précédents. *Les Belles Images* et *La Femme rompue* n'abandonnent pas pour autant cette veine existentialiste qui innerve l'ensemble de l'œuvre beauvoirienne en proposant des moyens de dépasser l'impasse existentielle ou morale dans laquelle se trouvent ses personnages féminins. Le repli exacerbé sur l'intériorité est un des ressorts privilégiés par Beauvoir pour communiquer une expérience singulière, sans médiation ni distance, un malaise existentiel profond.

2.1. Le dégel du roman existentialiste : *Les Belles Images*

L'héroïne des *Belles images*, Laurence, n'est pas une femme engagée dans la vie politique et sociale de son temps. Gagnée par l'indifférence au fur et à mesure des années, elle se sent à distance de son histoire et de son milieu, la nouvelle bourgeoisie technocratique dans laquelle Beauvoir vit aussi. La romancière entend décrire le « discours » de ce milieu privilégié, et non pas, comme elle l'aurait fait autrefois, l'« expérience vécue et singulière⁹⁵⁷ » de certains de ses membres. La critique ouverte de cette société technocratique passe par le témoignage ambigu de Laurence, « une jeune femme assez complice de son entourage pour ne pas le juger, assez honnête pour vivre cette connivence dans le malaise » (*TCF*, 172). Le roman contient donc une charge polémique qui vise directement la vacuité morale de ce milieu et l'inanité de son discours. Mais il contient une visée éthique plus profonde qui consiste à dévoiler le *réveil moral* d'un individu en pleine crise existentielle⁹⁵⁸.

L'incipit constitue un flot presque ininterrompu de paroles rapportées, prises au vol, de pensées et de réflexions qui affleurent sur une toile de fond nettement identifiable : la description ironique d'une scène dominicale de « déjeuner sur l'herbe ». Le lecteur comprend qu'il s'agit d'une scène somme toute banale, celle d'une maison de campagne où famille et amis se retrouvent, profitant des derniers beaux jours d'octobre.

« C'est un mois d'octobre... exceptionnel », dit Gisèle Dufrène ; ils acquiescent, ils sourient, une chaleur d'été tombe du ciel gris-bleu — qu'est-ce que les autres ont que je n'ai pas ? — ils caressent leurs regards à l'image parfaite qu'ont reproduite *Plaisir de France* et *Votre Maison* : la ferme achetée pour une bouchée de pain — enfin, disons, de pain brioché — et aménagée par Jean-Charles au prix d'une tonne de caviar. [sic] (« je n'en suis pas à un million près », a dit Gilbert), les roses contre le mur de pierre, les chrysanthèmes, les asters, les dahlias « les plus beaux de toute l'Ile-de-France », dit Dominique ; le paravent et les fauteuils bleus et violets — c'est d'une audace ! — tranchent sur le vert de la pelouse, la glace tinte dans les verres, Houdan baise la main de Dominique, très mince dans son pantalon noir et son chemisier éclatant, les cheveux pâles, mi-blonds, mi-blancs, de dos on lui donnerait trente ans. « Dominique, personne ne sait recevoir comme vous. » (Juste en ce moment, dans un autre jardin, tout à fait différent,

⁹⁵⁷ Cf. *Tout compte fait*, p.172

⁹⁵⁸ Cette lecture s'inspire de l'article d'Annlaug Bjørnsnø, « La morale réaliste de Simone de Beauvoir : Le cas des *Belles images* », *op. cit.*, p. 321-337.

exactement pareil, quelqu'un dit ces mots et le même sourire se pose sur un autre visage : « Quel merveilleux dimanche ! » Pourquoi est-ce que je pense ça ? (BI, 7)

Dès cet incipit, la narratrice, pleine d'incertitudes, s'interroge sur elle-même sous la forme de questionnements au style direct : « Qu'est-ce que les autres ont que je n'ai pas ? » ou « Pourquoi est-ce que je pense ça ? ». À la lecture de ce tableau, très riche en détails visuels, l'écriture romanesque opère une rupture avec les romans précédents : elle témoigne d'un intérêt accru pour les jeux narratifs et formels. Le dédoublement narratif est significatif d'une conscience singulière divisée et troublée : Laurence est à la fois narratrice à la première et à la troisième personne et personnage principal du roman. Il existe une séparation radicale entre le monde et elle, étrangère aux autres et au milieu bourgeois et matérialiste dans lequel elle est impliquée. Ce sentiment d'étrangeté, de distanciation, ira en s'intensifiant à mesure que se déroule l'histoire, accentuant le changement de perspective narrative (parfois *je*, parfois *elle*). Les questions que se pose Laurence signalent un trouble identitaire, un manque existentiel : elle est à la recherche d'une vérité qui puisse lui redonner une identité substantielle. Contre les valeurs de son milieu qui lui paraissent insignifiantes, superficielles, elle semble chercher d'autres valeurs sur lesquelles construire une existence plus authentique. « Pourquoi prennent-ils tant de plaisir à se mettre en pièces les uns les autres ? » se demande-t-elle (BI, 9) : Laurence ne comprend plus le sens de la compétition, indispensable à la réussite sociale d'un individu.

Au-delà du milieu auquel elle appartient, l'aliénation de Laurence s'exerce vis-à-vis des autres hommes, de la communauté humaine : « Le monde est partout ailleurs, et il n'y a pas moyen d'y entrer » (BI, 26). Laurence ne dispose d'aucune prise sur le monde qui l'entoure : il lui est impossible d'agir sur le monde, et d'entretenir des relations authentiques avec autrui. Tout effort d'intégration à la société est condamné à l'avance ; toute faculté de jugement sur les choses est suspendue :

Comme d'ordinaire, Laurence s'embrouille dans ses pensées ; elle est presque toujours d'un autre avis que celui qui parle, mais comme ils ne s'accordent pas entre eux, à force de les contredire elle se contredit elle-même. [...] Je suis à peine capable, quand je sors d'un cinéma, de dire si j'ai aimé le film ou non. (BI, 95)

Pour sortir de sa crise morale et existentielle, Laurence cherche en dehors d'elle-même des valeurs qui donneraient un sens à son existence — en vain. On retrouve derrière ses interrogations la problématique de l'existentialisme développée par Beauvoir en ces termes :

C'est l'existence humaine qui fait surgir dans le monde les valeurs d'après lesquelles elle pourra juger les entreprises où elle s'engagera [...] ; il n'y a pas avant l'existence de raison d'exister non plus que de raison de ne pas exister. (PMA, 20)

[P]our l'existentialisme, ce n'est pas l'homme impersonnel, universel, qui est la source des valeurs ; c'est la pluralité des hommes concrets, singuliers, se projetant vers leurs fins propres à partir de situations dont la particularité est aussi radicale, aussi irréductible que la subjectivité elle-même. (PMA, 24)

La narration fictionnelle opère bien une particularisation en explorant une singularité et en la confrontant aux circonstances de la vie quotidienne et aux situations. Formée sur l'expérience vive, elle met en relief la circularité des réflexions de Laurence, les répétitions, les reformulations, les recommencements et les dilemmes auxquels elle est confrontée : s'enfermer dans la sécurité illusoire du « cocon familial », plonger dans l'immanence, ou s'ouvrir à un monde et à des désirs autres, c'est-à-dire opter pour la transcendance :

Les enfants dorment, Jean-Charles lit. Quelque part Lucien pense à elle. Elle sent sa vie autour d'elle, pleine, chaude, nid, cocon, et il suffit d'un peu de vigilance pour que rien ne fissure cette sécurité. (BI, 44)

Or, un événement va faire exploser la nature circulaire et stérile des réflexions de Laurence. Sa fille, Catherine, pose un jour une question à sa mère : « Pourquoi ne donne-t-on pas à manger à tout le monde ? » (BI, 29) Cette question est suscitée par une affiche figurant une tête d'enfant « avec des yeux trop grands et la bouche fermée sur un terrible secret », image emblématique de la faim. Catherine met le doigt sur une question morale essentielle : la souffrance d'autrui. Or l'état apathique dans lequel Laurence se trouve et le détachement moral qui caractérise son milieu l'ont rendue totalement indifférente à l'existence des autres. Le texte joue à plusieurs reprises sur l'énumération, la suite ininterrompue d'images du petit écran figurant la souffrance humaine, comme pour susciter le réveil moral de Laurence. Rien n'y fait.

Cadavres de Blancs, de Noirs, des autocars renversés dans les ravins, vingt-cinq enfants tués, d'autres coupés en deux, des incendies, des carcasses d'avions fracassés, cent dix passagers morts sur le coup, des cyclones, des inondations, des pays entiers dévastés, des villages entiers de flammes, des émeutes raciales, des guerres locales, des défilés de réfugiés hagards. C'était si lugubre qu'à la fin on avait presque envie de rire. Il faut dire qu'on assiste à toutes ces catastrophes confortablement installé dans son décor familial et il n'est pas vrai que le monde y fasse intrusion ; on n'aperçoit que des images, proprement encadrées sur le petit écran et qui n'ont pas leur poids de réalité. (BI, 147)

Ces « images » glissent sur la conscience de Laurence sans opérer de retour réflexif. Elle se cache manifestement derrière un « on » qui l'isole et la consume petit à petit. « Les choses m'arrivent, c'est tout. Que faire ? » (BI, 119) Témoin et non actrice de sa propre vie, Laurence ne se sent pas concernée par ce qui se passe autour d'elle. Son attitude ressemble à ce que Beauvoir décrit dans *Le Deuxième Sexe* comme étant une tentative de fuite :

En effet, à côté de la prétention de tout individu à s'affirmer comme sujet, qui est une prétention éthique, il y a aussi en lui la tentation de fuir sa liberté et de se constituer en chose [...]. Mais c'est un chemin facile : on évite ainsi l'angoisse et la tension de l'existence authentiquement assumée. (DS I, 21)

Le retour sur son passé conduit Laurence à identifier le destin de sa fille avec le sien : la décision prise par son mari, Jean-Charles, de retrancher Catherine du monde renvoie Laurence à sa propre enfance, marquée par cette même « mutilation » : l'étouffement de la réalité

instaurée par son propre milieu. Consciente que la liberté de sa fille est en danger, Laurence se révolte et parvient à assumer sa responsabilité morale :

Refermer les yeux. Et Catherine ? lui clouer les paupières ? « Non » ; elle a crié tout haut. Pas Catherine. Je ne permettrai pas qu'on lui fasse ce qu'on m'a fait. Qu'a-t-on fait de moi ? Cette femme qui n'aime personne, insensible aux beautés du monde, incapable même de pleurer, cette femme que je vomis. Catherine : au contraire lui ouvrir les yeux tout de suite et peut-être un rayon de lumière filtrera jusqu'à elle, peut-être elle s'en sortira... De quoi ? De cette nuit. De l'ignorance, de l'indifférence. (BI, 180-181)

Pour la première fois, Laurence s'oppose violemment à son mari :

C'est moi qui m'occupe de Catherine. Toi tu intervies de loin en loin. Mais c'est moi qui l'élève, et c'est à moi de prendre des décisions. Je les prends. Élever un enfant, ce n'est pas en faire une belle image...

Malgré elle, la voix de Laurence se monte, elle parle, elle parle, elle ne sait pas exactement ce qu'elle dit, peu importe, l'important c'est de crier plus fort que Jean-Charles et que tous les autres, de les réduire au silence. (BI, 181-182)

Le lecteur comprend à la fin du roman que c'est la prise de conscience de son existence manquée qui lui donne la force, le courage moral nécessaire de transférer la liberté qu'elle n'a jamais assumée sur sa propre fille. Laurence laisse l'avenir ouvert devant sa fille : « Pour moi les jeux sont faits, pense-t-elle en regardant son image [...]. Mais les enfants auront leur chance. Quelle chance ? elle ne le sait même pas » (BI, 183).

« Laurence cherche timidement la lumière » (TCF, 175), écrit Beauvoir dans *Tout compte fait*. On voit bien comment la volonté de sortir de l'ignorance et de l'indifférence pour Laurence est intimement liée au traitement de la narration : la déstructuration des éléments narratifs permet au lecteur d'entrer dans l'espace psychique de Laurence, totalement fermé sur lui-même, en proie aux mêmes questionnements. Lorsque l'héroïne reprend la parole à la fin, comme si elle regagnait le droit à une « autorité narrative » refoulée depuis longtemps, la narration se fait plus linéaire, les propos s'enchaînent avec plus de cohérence.

Les Belles Images amorce un changement manifeste dans l'écriture fictionnelle de Beauvoir : en s'appropriant quelques-uns des procédés du Nouveau roman, le « nouveau récit » beauvoirien bascule définitivement du côté de l'instabilité narrative et du flottement discursif ; il trouvera son accomplissement formel deux ans plus tard, avec les nouvelles de *La Femme rompue*.

2.2. L'éclatement de la narration

Les nouvelles de *La Femme rompue* sont centrées sur le point de vue de trois femmes, à la fois narratrices et protagonistes de la fiction, qui traversent une crise morale et identitaire aiguë. La rupture affective avec une partie de leur entourage apparaît comme l'élément déclencheur de cette fracture existentielle. Le rapport conflictuel avec le fils, le sentiment de solitude extrême face à l'éloignement des proches et la crise conjugale forment trois histoires différentes — et autant de narrations — qui sont à l'origine de l'effondrement d'un monde

factice, illusoire, dans lequel les narratrices s'étaient réfugiées. Chantal Bertrand-Jennings a mis en évidence le socle commun aux nouvelles :

Pour les narratrices, le leurre du début est le même : bercées d'illusions et enfermées dans la mauvaise foi, elles sont persuadées de leurs croyances et de la valeur de leurs engagements. Chacune des trois nouvelles diverge alors vers une aventure particulière⁹⁵⁹.

D'une situation première partagée, celle d'une vie fondée sur des leurres, Beauvoir extrait des singularités qui rejaillissent sur le sens global du recueil : le féminin générique du titre fait signe vers un « universel singulier » — la pluralité dans l'unité, l'éclatement dans la condition féminine. Trois formes de maturité prises entre des images de la jeunesse, à l'instar de Macha dans *Malentendu à Moscou*, d'Irène dans *L'Âge de discrétion*, et autant de types d'aliénation féminine. Dans ces récits d'apprentissage où les personnages passent par différentes étapes pour sortir de l'aveuglement, seuls le premier et le dernier aboutissent à une lueur d'espoir, du moins à une angoisse assourdie *in extremis*.

2.2.1. De *Malentendu à Moscou* à *L'Âge de discrétion*

L'Âge de discrétion naît d'un remaniement d'une première nouvelle, rédigée en 1966-1967, dans laquelle le « malentendu » conjugal se fondait dans un contexte historique très particulier : celui de l'Union soviétique au milieu des années soixante. Pour décrire la déception politique du personnage masculin, André, Beauvoir s'inspire de sa propre expérience, acquise lors des séjours réguliers qu'elle effectue avec Sartre entre 1962 et 1966. Dans la préface à cette nouvelle, qui a fait l'objet d'une publication autonome en 2013⁹⁶⁰, Éliane Lecarme-Tabone insiste sur le témoignage d'époque et note que « c'est à travers l'expérience concrète des protagonistes, attentifs aux spectacles et aux sensations, que l'on mesure les transformations du pays et que l'on vit les nombreux tracasseries provoqués par l'absurdité bureaucratique ». Comme dans *Les Mandarins*, les dialogues sont façonnés par l'actualité sociale et politique et conditionnés par le spectre de la désillusion.

La situation culturelle de l'U.R.S.S. et sa politique extérieure, dominée alors par la tension sino-soviétique, suscitent des discussions entre Macha et son père, déçu finalement de ne pas retrouver un pur idéal socialiste dans le Moscou qu'il redécouvre⁹⁶¹.

Rien de tel dans *L'Âge de discrétion*. L'intrigue ne s'embarrasse pas des aléas de l'histoire collective. Moscou n'est mentionné qu'une fois, comme un mirage que les progrès technologiques ont permis de rendre accessible : à l'image d'Andersen qui s'émerveillait de traverser la Suède en moins de vingt-quatre heures, l'héroïne, qui n'est plus « Nicole » mais

⁹⁵⁹ Chantal Bertrand-Jennings, « Vers une éthique de l'authenticité : *La femme rompue* », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, op. cit., p. 350.

⁹⁶⁰ Elle a été publiée pour la première fois en 1992 dans la revue *Roman 20-50*.

⁹⁶¹ Éliane Lecarme-Tabone, Préface à *Malentendu à Moscou*, p. 7.

une femme sans identité⁹⁶², est fascinée par tout ce qui *tue* le temps : « Moscou à trois heures et demie de Paris ! » (AD, 17)

L'histoire est perçue uniquement du point de vue du personnage féminin. Le lecteur n'a plus accès aux pensées intérieures du mari comme dans *Malentendu à Moscou*. Beauvoir a éliminé le procédé d'alternance entre la vision de Nicole et celle d'André, qui rappelait le procédé narratif du *Sang des autres* et des *Mandarins*, et notamment la vision divergente d'un même événement ou d'une même réalité. Dès lors, le resserrement de la fiction sur la crise psychologique que traverse la narratrice occupe une place prépondérante.

La réflexion sur le temps qui passe et sur le vieillissement est au cœur de la nouvelle. À soixante ans, la narratrice semble une femme accomplie. Sa réussite sociale et professionnelle — cours en Sorbonne et activité de critique littéraire — se répercute à tous les niveaux de sa vie privée : une aisance matérielle appréciable, une entente parfaite avec son mari, un fils qui accomplit le destin qu'elle lui a tracée. Retraitée depuis un an, elle refuse de « s'abandonner à la vieillesse » comme André et se réfugie obstinément dans un passé rassurant pour ne pas voir le temps qui passe :

Reflets, échos, se renvoyant à l'infini : j'ai découvert la douceur d'avoir derrière moi un long passé. Je n'ai pas le temps de me le raconter, mais souvent à l'improviste je l'aperçois en transparence au fond du moment présent ; il lui donne sa couleur, sa lumière comme les roches ou les sables se reflètent dans le chatolement de la mer. (AD, 17)

Tous ses efforts consistent à *nier* les signes visibles de la course du temps. Elle va jusqu'à modifier sa perception de la réalité, à l'image des aiguilles de sa montre qui n'ont pas l'air de tourner⁹⁶³. La narratrice se berce d'illusions et de certitudes avec une mauvaise foi que le texte cherche à déconstruire : les impressions d'éternité, comme « l'avenir s'étend encore à l'infini » ou « le monde se crée sous mes yeux dans un éternel présent », sont aussitôt contredites par des signes extérieurs qui lui rappellent la fuite du temps et le changement des êtres et des lieux : dégradation physique d'André et d'elle-même, mais aussi transformation de « Milly », village pittoresque aux environs de Paris dont elle garde la nostalgie⁹⁶⁴, en une agglomération sans charme et entièrement bétonnée : « La maison de grand-mère, jadis située un peu en dehors du bourg, était remplacée par un immeuble de cinq étages, pris dans l'agglomération » (AD, 48). Le mur d'immeuble est comparable au mur de silence, à cette cloison étanche qui sépare désormais la femme de son mari, et à ce « rideau de fer » (AD, 13) qui symbolise son entrée irréversible dans la vieillesse. La parole vient achopper sur une

⁹⁶² L'effacement de la singularité à travers le choix de l'anonymat s'inscrit parfaitement dans le souci beauvoirien de donner une valeur d'universalité à la représentation du féminin.

⁹⁶³ Ce symbole d'une temporalité immuable est mentionné à deux reprises : « Ma montre est-elle arrêtée ? Non. Mais les aiguilles n'ont pas l'air de tourner » (AD, 9) ; puis, quelques pages plus loin : « Et me voilà en train de regarder ma montre dont les aiguilles n'ont pas l'air de tourner » (AD, 21).

⁹⁶⁴ « Milly. Quand maman nous emmenait voir grand-mère, quelle expédition ! C'était la campagne, d'immenses champs de blé doré au bord desquels nous cueillions des coquelicots. Ce village lointain était maintenant plus proche de Paris qu'au temps de Balzac Neuilly ou Auteuil » (AD, 48). La réduction du temps qui sépare Paris de Moscou ou de Milly traduit l'obsession de l'héroïne pour les nouvelles limites que lui impose le vieillissement, qui est, au fond, un raccourcissement de l'avenir.

irréductible altérité, aboutissant à des situations proches de celles que l'on peut trouver dans le roman beckettien par exemple. L'épouse souffre d'une insurmontable allergie à toutes les petites manies de son mari, à ses entêtements séniles, à cette habitude qu'il a prise de « jouer » au vieillard.

Son visage s'était affaissé, il appuyait son doigt contre sa joue à la hauteur de sa gencive : un tic qu'il avait contracté depuis quelque temps.

— Tu as mal aux dents ?

— Non.

— Alors pourquoi te tripotes-tu la gencive ?

— Je vérifie que je n'ai pas mal. (AD, 29-30)

Dans cette séquence, Beauvoir fait entrer sans ménagement son lecteur dans l'âge de l'indiscrétion — à travers l'exhibition du *trop* familial. Ce détail physique par lequel la femme croit reconnaître l'immanence propre à la sénilité de son mari réapparaît lors d'une conversation où celui-ci tente de se justifier :

— Tu jouais au vieillard.

— Ce n'est pas un jeu. Toi-même hier tu m'as dit : Je vieillis.

— Mais tu te laissais aller. Sur un tas de plans.

— Par exemple ?

— Tu avais des tics ; cette manière de tripoter ta gencive.

— Ah ! ça... (AD, 81)

L'intrigue de la première nouvelle se dénouait sur l'explication heureuse d'un « malentendu », d'une incompréhension mutuelle entre Nicole et André, au sein d'un dialogue frontal et réconciliateur promis à perdurer dans l'avenir⁹⁶⁵. Comme le pense Nicole, il *suffisait* de se parler, de « se servir des mots » :

— En somme, dit-il, il y a eu un malentendu.

— Oui. Tu pensais que je m'ennuyais avec toi alors que je m'ennuyais de toi : c'est plus flatteur.

— Et moi j'étais heureux de t'avoir tout à moi, et tu ne t'en rendais pas compte.

— Mais pourquoi nous sommes-nous si mal compris ? demanda-t-elle.

— Notre déception nous mettait de mauvaise humeur. D'autant plus que nous ne voulions pas nous l'avouer. [...]

Ils s'étaient retrouvés. Il poserait des questions, elle répondrait. [...] (MAM, 134-137)

Malgré la lueur de consolation que *L'Âge de discrétion* laisse entrevoir à la fin, la nouvelle s'achève au contraire sur une incertitude existentielle. Le durcissement de la vision de la vieillesse tel qu'il apparaît au fil des pages persiste dans les derniers mots du texte, qui attribuent le pessimisme du personnage au déterminisme de l'âge :

⁹⁶⁵ « Pendant un moment ils gardèrent le silence. Mais ce n'était plus le même silence : une pause seulement dans ce dialogue enfin renoué et qui ne s'arrêterait plus » (MAM, 136).

Nous sommes ensemble, c'est notre chance. Nous nous aiderons à vivre cette dernière aventure dont nous ne reviendrons pas. Cela nous la rendra-t-il tolérable ? Je ne sais pas. Espérons. Nous n'avons pas le choix. (AD, 84)

Au fond du désespoir, une survie est possible : l'acceptation résignée de son propre sort — un sort universalisable — et la solidarité, la fraternité dans l'épreuve de la vieillesse peuvent venir tempérer cette angoisse indicible face à cette lente avancée de la mort. Et surtout, il faudra au couple « apprendre à vivre à la petite semaine » :

Nous avons toujours regardé loin. [...] Ne pas regarder trop loin. Au loin c'étaient les horreurs de la mort et des adieux ; c'étaient les râteliers, les sciaticques, les infirmités, la stérilité mentale, la solitude dans un monde étranger que nous ne comprendrons plus et qui continuera sa course sans nous. (AD, 83)

Avec le traitement du thème de la vieillesse, qui est une privation de l'avenir, on atteint les limites de la philosophie existentialiste, qui repose sur le projet existentiel de dépassement de soi vers une transcendance⁹⁶⁶. La seule réponse à faire à ce *mal* qui se diffuse dans le corps et l'esprit est d'en faire *le mal de tous*. Pour le tolérer et en supporter l'idée.

Avec la réécriture de la première nouvelle de *La Femme rompue*, Beauvoir est résolument passée à la phase *dysphorique* de son œuvre. Cette phase atteint son moment paroxystique avec le deuxième volet du triptyque, *Monologue*, ce flux de paroles inattendu qui émerge comme une terre hostile, difficilement défrichable, au cœur des deux autres nouvelles de *La Femme rompue*.

2.2.2. *Monologue* : histoire d'une écriture post-existentialiste

Beauvoir s'inscrit, pour sa deuxième nouvelle, dans une filiation déjà ancienne, celle du roman moderne — de Proust à Claude Simon —, attaché à représenter la conscience par le biais du monologue intérieur. Elle s'essaie pour la première fois à l'écriture d'une nouvelle sous la forme d'un long monologue. On connaissait celui de Madame Vignon dans *Anne ou quand prime le spirituel* et les nombreux passages des *Mandarins* qui font usage du monologue intérieur, mais la primauté accordée à la forme et à ses enjeux esthétiques est neuve pour Beauvoir. Celle-ci choisit pour sa nouvelle un sujet grave : le « plaider » d'une femme, Murielle, qui tente par tous les moyens et contre le monde entier de se donner raison et de se déculpabiliser face au suicide de sa fille. Cette longue litanie faite de récriminations et de protestations s'inscrit dans une diégèse pratiquement dénuée d'action.

⁹⁶⁶ Comme l'a fait remarquer Chantal Bertrand-Jennings, d'autres textes de Beauvoir témoignent malgré tout de la possibilité d'un choix au seuil de la mort. Le sujet existentiel peut encore témoigner de sa liberté. C'est la lutte acharnée pour vivre et le refus passionné de la mort chez Françoise de Beauvoir dans *Une mort très douce*, mais aussi la résignation teintée d'optimisme de Sartre dans *La Cérémonie des adieux* : il considère que ce « moment de fermeture » qu'est la vieillesse « s'accompagne d'un élargissement constant vers l'universel. » (Voir CA, p. 598 et suiv.).

Rien ne ressemble moins à Simone de Beauvoir que l'écriture de cette nouvelle⁹⁶⁷. Pourtant, c'est bien dans la continuité de son œuvre narrative qu'il faut la lire. L'abandon chez l'écrivaine de cette forme de récit où elle s'identifiait au narrateur était déjà perceptible dans *Les Belles Images*. Mais surtout, Murielle est le dernier chaînon, l'ultime figure irrécupérable d'une série de personnages féminins désœuvrés, depuis Xavière en passant par Nadine ou Paule. La tentation moderniste est sans doute là : ne laisser subsister aucun espoir sur l'avenir du personnage, plonger Murielle dans un gouffre dont elle ne ressortira pas. La condamner sans recours. L'existentialisme est bien là, dans sa version la plus noire.

La reprise d'un destin par une liberté est inconcevable dans le cas de Murielle. Au lieu d'en sortir — comme Laurence dans *Les Belles Images* —, la femme meurtrie tisse elle-même les ténèbres dans lesquelles elle sombre ; elle finit par ne plus savoir qui elle est. Comme dans toute mytho- ou auto-fiction, c'est la question de l'origine qui resurgit, mais pour être aussitôt détournée par la structure d'un discours qui ne produit aucun retour réflexif sur soi : « Comme si j'étais effacée du monde. Comme si je n'avais jamais existé. Est-ce que j'existe ? » (*Mo*, 111). L'interrogation est aussitôt court-circuitée par la représentation d'une conscience inauthentique, en survol, révélant toute sa part de facticité.

Sur ce point, l'avant-texte est instructif⁹⁶⁸ : Beauvoir a pris soin de gommer les détails trop existentialistes de la figure de Murielle. La première manière qu'a cette femme de se tenir dans une temporalité, de se voir comme un *projet*, autrement dit cette trop grande lucidité du personnage qui s'exprime à travers une terminologie technique et philosophique ne pouvait convenir à la seconde Murielle résolument plus terre-à-terre :

L'œuvre de ma vie, volatilisée. ~~Je tenais son présent, son avenir entre mes mains, l'adolescente incertaine, et la femme accomplie que j'en ferais jaillir ; je confrontais le but et les moyens, je réfléchissais, je calculais, je réglais avec précisions mes conduites.~~ Je ne laissais rien au hasard ; et le plus cruel des hasards s'est mis au travers de ma route, ~~présent et avenir ont basculé dans le néant,~~ je me suis retrouvée les mains vides, dans un monde absurde. Sylvie était morte. Cinq ans déjà : il me semble que c'était hier. Elle est morte. Pour toujours. (v. A, f^{os} 39-40⁹⁶⁹)

⁹⁶⁷ La nouvelle fit l'objet de nombreuses critiques négatives lors de sa parution : celle-ci différait trop de la manière « classique » de l'écrivaine. Nous y reviendrons dans la dernière partie de la thèse.

⁹⁶⁸ Nous avons consulté l'avant-texte de la nouvelle de 1967, qui figure parmi les nouvelles acquisitions françaises de la Bibliothèque nationale de France. Les deux états de la nouvelle sont consultables sur le site Richelieu sous la cote : NAF 27408 (fonds Simone de Beauvoir). Ils correspondent à une phase intermédiaire, mais essentielle dans le processus d'écriture. Il nous manque, certes, le moment des esquisses, des plans, des premiers développements, ainsi que le *terminus ad quem* de la genèse, autrement dit les épreuves, qui seraient au plus près de la version publiée. Mais la nouvelle *Monologue* fait figure d'exception dans l'approche génétique de la production littéraire de Beauvoir, qui ne dispose, dans le cas des sept projets inachevés qui précèdent, de 1926 à 1934, la publication de son premier roman, *L'Invitée*, que des toutes premières étapes manuscrites ou, dans le cas de textes publiés à partir de *L'Invitée*, de manuscrits très incomplets et correspondant le plus souvent aux toutes dernières étapes du processus d'écriture.

⁹⁶⁹ Composé de 76 folios, le premier état du texte que nous avons consulté constitue ce que nous appelons la version A (v. A). Elle comporte différentes campagnes d'écriture, dont il est difficile de déterminer la chronologie exacte.

Cette scène métaphysique où s'exprime le sentiment d'étrangeté de l'individu dans le monde souffrait certainement d'une surdétermination thématique et d'une trop vive résurgence des axiomes existentialistes, ce qui allait à l'encontre du projet beauvoirien pour sa nouvelle. La romancière a pris soin de rectifier le tir :

L'œuvre de ma vie volatilisée. Je ne laissais rien au hasard ; et le plus cruel des hasards s'est mis au travers de ma route. Sylvie est morte. Cinq ans déjà. Elle est morte. Pour toujours. (*Mo*, 104)

Du reste, l'objectivation de l'expérience par un regard à distance de soi, cette position de surplomb, ne pouvait *coller* à la situation de repli dans laquelle Beauvoir plongeait son personnage à la conscience désimpliquée.

L'écrivaine ne voulait pas écrire son texte « en clair », selon un principe logique et linéaire ; il devait être construit à travers des silences, des non-dits, des interprétations en suspens. Prenons un exemple : « Mon père m'aimait. Personne d'autre. Tout est venu de là. » (*Mo*, 90). La première version de ce passage est plus explicite et modifie le sens que Beauvoir suggère, *in fine*, dans la version publiée — à savoir, *seul son père l'aimait*. Elle biffe, dans la version A, l'ensemble du passage dactylographié :

Mon père m'aimait. Personne d'autre n'a su. Et pourtant comme j'avais besoin de tendresse ! Ma mère était toujours en vadrouille, pour son travail, racontait-elle, la bonne blague ! Ou alors elle aurait dû faire un autre métier, moi je n'ai jamais quitté Sylvie. De toutes façons, à Paris, elle ne s'occupait que de ses amants et de Nanard, moi je me morfondais. Tout est venu de là⁹⁷⁰. (v. A, f° 9, folioté 6 par Beauvoir)

Puis elle réécrit au verso du feuillet :

Mon père m'aimait. Personne d'autre n'a su. Tout est venu de là. J'avais un tel besoin de tendresse. (v. A, f° 10, folioté 6bis)

Ces formules raccourcies, ces trouées interprétatives dans la biographie de Murielle aboutissent à un récit de soi fragmenté et défaillant. Pour faire sentir toute la fragilité psychologique du personnage et le mouvement syncopé de sa conscience, il était nécessaire que son histoire intime et familiale soit incomplète, bousculée par le surgissement des souvenirs, et que son passé reste elliptique. On est loin du modèle psychanalytique tel qu'il apparaissait encore dans les versions antérieures. Le monologue y charriait toutes les épreuves morales et physiques que Murielle avait traversées dans sa vie, créant des liens entre certains événements de son enfance et les origines de sa souffrance. L'écriture, centripète, était tournée vers un « je » régissant encore des verbes et relatant ses griefs de petite fille. Il y avait quelque chose de semblable à l'écriture de *La Bâtarde* que Beauvoir admirait tant quelques

⁹⁷⁰ On retrouve le même thème obsessionnel que chez Violette Leduc et cette phrase qui saisit aussitôt Beauvoir lorsqu'elle lut le manuscrit de *La Bâtarde* : « Ma mère ne m'a jamais donné la main. » (Voir la préface de Beauvoir à *La Bâtarde* de Violette Leduc, Paris, Gallimard, 1964, p. 7).

années plus tôt : « Une femme descend au plus secret de soi et elle se raconte avec une sincérité intrépide, comme s'il n'y avait personne pour l'écouter⁹⁷¹ ».

Il n'est plus question de sincérité ici. La nouvelle tend à rompre ce pacte avec le lecteur, à détruire la transparence de l'énoncé et à faire émerger « cette distance de soi à soi qu'est la mauvaise foi » (FA, 256) pour reprendre la formule de Beauvoir dans *La Force de l'âge*⁹⁷². Murielle est comme affectée d'une maladie de la perception intérieure : derrière sa haine qu'elle crache au monde, elle voudrait se sentir aimer ou se voir aimer. Jamais les contraires n'ont été si rapprochés. Chez Murielle, plus que chez tout autre personnage, le monologue assume à la fois le rêve du lien et le cauchemar de la rupture.

Le monologue est sous-tendu par cet intolérable sentiment de culpabilité que sa propre mère, ce juge qui la traque, lui a insufflé à la mort de sa fille Sylvie. « Elle étale devant nous toutes les pièces du dossier afin que nous la délivrions du mal qu'elle n'a pas commis⁹⁷³ », note Beauvoir à propos de Violette Leduc. Cette lecture colle parfaitement à *Monologue*, à cette différence près que le texte laisse penser que l'inflexibilité de Murielle a bien causé la mort de sa fille. Le sentiment de culpabilité de l'héroïne, victime et bourreau à la fois, rappelle aussi celui de Blomart dans *Le Sang des autres*, mais son origine n'est pas à chercher hors de soi, dans une vérité universalisable — la faute d'exister —, mais dans sa propre laideur morale, son refus de tout engagement et de toute communication dans le monde, son narcissisme extrême, en somme, sa propre négation de la vie.

2.3. Un drame universel

Par la proximité des thèmes qui sont abordés, et malgré la diversité des formes narratives, les trois nouvelles mettent en scène un seul et même drame féminin. André Wurmser, dans son compte rendu des *Lettres françaises*, voit en « l'échec » vécu par les trois héroïnes le point commun des nouvelles :

Les malheureuses héroïnes de ces récits sont en effet des femmes échouées — comme des barques sur une plage désolée — mûres, inguérissables de la mortelle blessure que cause à l'une son vieillissement, à la seconde son égoïsme démentiel, à l'autre sa jalousie⁹⁷⁴.

2.3.1. L'empreinte discrète de la romancière

Le drame du vieillissement féminin est à l'origine des nouvelles, qui, toutes, mettent en scène l'effroi anxieux de la femme face au temps qui passe (*Monologue*) et jusqu'au seuil de la vieillesse (*L'Âge de discrétion* et *La Femme rompue*)⁹⁷⁵. Beauvoir brise avant l'heure « la conspiration du silence » qui entoure la condition des femmes vieillissantes : dégradation

⁹⁷¹ S. de Beauvoir, Préface à *La Bâtarde*, op. cit., p. 7-8.

⁹⁷² Nous reviendrons sur les structures énonciatives de la mauvaise foi et son fonctionnement philosophique dans la quatrième partie de la thèse.

⁹⁷³ S. de Beauvoir, Préface à *La Bâtarde*, op. cit., p. 15.

⁹⁷⁴ André Wurmser, « Le jeu d'échecs », *Les Lettres françaises*, 27 mars 1968.

⁹⁷⁵ Dans la première nouvelle, l'héroïne a soixante ans, et dans la dernière, quarante-quatre ans.

physique et mentale, anéantissement de la libido et du renouvellement créateur, perte de contact avec le réel et avec autrui, ou encore, solitude extrême.

Quand elle entreprend d'écrire *La Femme rompue*, Beauvoir vient d'abandonner une ébauche de roman sur la vieillesse⁹⁷⁶, un sujet qui l'obsède depuis toujours, comme le montrent ses écrits de jeunesse et les passages fréquents dans ses Mémoires où elle relate ses « crises », attribuées à une angoisse existentielle générale et à une inquiétude profonde liée à l'imminence de la mort.

Cette hantise prend un sens très douloureux à la mort de sa mère en 1964 des suites d'un cancer. Le récit qu'elle écrit est déjà une manière de conjurer le vieillissement féminin : derrière les affres de sa mère agonisante, Beauvoir entrevoit sa propre figure de femme vieillissante.

Des trois nouvelles, *L'Âge de discrétion* est sans doute le récit qui se prête le plus à la transposition de l'expérience vécue. Il possède la trace d'éclats autobiographiques dispersés, comme des îlots de vérité qui surgissent à la surface du texte : l'auteure y a laissé une empreinte discrète d'elle-même⁹⁷⁷, à travers un portrait de la femme saisie à trois moments de sa vie d'adulte et figurée par les personnages de Martine, la femme-narratrice et Manette, la mère d'André⁹⁷⁸. La narratrice évoque avec nostalgie ses promenades anciennes avec des « camarades », des « amis », et la distance qui s'est ensuite instaurée entre eux, à l'exception de quelques-uns qui lui sont précieux :

Certains sont morts, ou nos vies nous ont éloignés. Par bonheur, contrairement à André qui ne voit plus personne, je me suis liée avec des élèves et de jeunes collègues ; je les préfère aux femmes de mon âge. Leur curiosité vivifie la mienne ; elles m'entraînent dans leur avenir, par-delà ma tombe.
(AD, 19)

Son amie Martine, professeur et ancienne élève de la narratrice, qu'elle retrouve à deux reprises pour parler de son nouveau livre, est sa première lectrice mais aussi sa confidente — une transposition, vraisemblablement, des liens amicaux qui unirent, au début des années soixante, Beauvoir et sa future fille adoptive, Sylvie Le Bon de Beauvoir, elle-même jeune professeur de philosophie.

Beauvoir met en scène un couple engagé dans son époque : la femme est un professeur en retraite, auteur d'essais sur Rousseau, sur Montesquieu et d'un troisième ouvrage qui sera un

⁹⁷⁶ Cet échec annonce un succès plus tardif, transformé en essai : *La Vieillesse*, qui paraîtra en 1970.

⁹⁷⁷ La polémique entourant l'interprétation à donner aux nouvelles est encore vivante aujourd'hui. Les dernières fictions n'échappent pas à la lecture biographique qui fut déjà l'une des clés interprétatives des romans précédents. Mais ce parti-pris systématique n'est pas sans risque : l'identification de Beauvoir avec l'héroïne de *La Femme rompue*, par exemple, a donné lieu à des lectures abusives et contradictoires. Comment comprendre cette condamnation sans appel du personnage féminin, son exécution symbolique soigneusement manœuvrée par l'auteure ? Règlement de compte avec son propre passé ? Destruction « sadique » de soi par l'intermédiaire de Monique ? Il y a pourtant cette tentation pour un public féminin de s'identifier à l'héroïne, victime d'un homme peu fidèle (Sartre ?), de partager avec elle son désespoir, d'en faire une martyre... Premiers pas vers un féminisme que Beauvoir n'adoptera officiellement qu'en 1972 ? On voit bien qu'une telle grille d'interprétation ne tient absolument pas compte des choix formels de la romancière et des stratégies discursives mises en place.

⁹⁷⁸ Je reprends ici en partie l'analyse de Chantal Bertrand-Jennings dans son article intitulé « Vers une éthique de l'authenticité : *La femme rompue* », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, op. cit., p. 349 et suiv.

échec cuisant. Elle est l'épouse d'un savant respecté — un intellectuel peu enclin à la littérature mais qui rappelle Sartre à bien des égards. Bien qu'il soit méfiant vis-à-vis de tout parti politique, André a la conviction que l'engagement militant est nécessaire pour éviter la souffrance humaine⁹⁷⁹ :

Prisonniers politiques espagnols, détenus portugais, Iraniens persécutés, rebelles congolais, angolais, camerounais, maquisards vénézuéliens, péruviens, colombiens, il est toujours prêt à les aider dans la mesure de ses forces. Réunions, manifestes, meetings, tracts, délégations, rien ne le rebute. (AD, 16)

En renonçant à soutenir sa thèse pour entrer au cabinet du ministère de la culture, le fils, Philippe, change brutalement de visage aux yeux de sa mère ; il trahit l'engagement politique qu'il avait mené à ses côtés, notamment pendant la guerre d'Algérie — encore un indice de transposition de l'expérience vécue. N'est-ce pas l'auteure elle-même, qui, derrière la voix intérieure de la mère écœurée par le revirement politique de son fils, glisse ces quelques mots sur cette période traumatisante que fut l'Algérie : « cette guerre qui nous avait ravagés et qui semblait maintenant n'avoir jamais eu lieu » (AD, 33) ? Dans sa conférence donnée au Japon en 1966, Beauvoir évoquait avec émotion l'une des raisons pour lesquelles elle écrivait : « l'*inadéquation* des moments vécus et de la réalité qui hante [s]on horizon ». Elle prenait l'exemple de la guerre d'Algérie qui l'avait particulièrement frappée :

Il y avait des moments où vraiment je vivais l'horreur de la guerre [...]. Mais naturellement au cours de la journée, j'avais des choses à faire, je dormais, je me promenais, il faisait beau, j'oubliais. Et cependant l'horreur était toujours là. On n'avait pas la même manière de se promener, le ciel n'avait pas le même bleu que s'il n'y avait pas eu cette guerre. Elle était à l'horizon même quand je ne la réalisais pas dans l'horreur⁹⁸⁰.

On retrouve cette expérience terrifiante dans le récit de la mère de *L'Âge de discrétion*. La guerre qui l'oppose à son fils, à son mari, et enfin, à elle-même — à travers la prise de conscience de son vieillissement — est à l'horizon de son expérience quotidienne. Quelque chose a changé dans son rapport au monde : désormais, tout lui apparaît « décoloré » (AD, 16)⁹⁸¹. Lorsqu'elle se promène dans Paris, rien n'est plus comme avant :

Hier soir, je remontais le boulevard Raspail et le ciel était cramoisi ; il me semblait marcher sur une planète étrangère où l'herbe aurait été violette, la terre bleue : les arbres cachaient le rougeoiement d'une enseigne au néon. (AD, 17)

⁹⁷⁹ Face au négativisme de sa femme qui ne croit plus en rien lorsqu'elle le retrouve chez Manette à Villeneuve, André oppose une attitude humaniste : « [...] je préfère rêver qu'il pourrait y avoir de la vie, sans douleur » (AD, 77).

⁹⁸⁰ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », *op. cit.*, p. 443.

⁹⁸¹ Le motif de la « décoloration », lié au vieillissement, est présent aussi dans les Mémoires. Beauvoir dit en faire l'expérience très tôt : « J'avais un autre souci : je vieillissais. Ni ma santé ni mon visage n'en pâtissaient ; mais de temps en temps, je me plaignais qu'autour de moi tout se décolorât ; je ne sens plus rien, gémissais-je. J'étais encore capable de "transes", et pourtant j'avais une impression d'irréparable perte » (FA, 239).

L'*inadéquation*, au cœur de l'écriture de la nouvelle, structure la vision de la narratrice : déformation et anomalies de la perception mais aussi dissemblance entre le souvenir et le présent.

Le conflit existentialiste — ce fil rouge qui traverse l'œuvre de la romancière — entre une intériorité bâtie sur des illusions et une extériorité de plus en plus étrangère à soi constitue ici encore le thème des dernières nouvelles, à cette différence près que ce conflit s'est cristallisé autour du noyau familial, et plus particulièrement autour de la figure féminine et maternelle, l'épouse et la mère, avec son lot de « mythes » et de « schèmes ». C'est sans doute là que l'on décèle le mieux l'empreinte singulière de la romancière : dans la nature ambivalente des rapports entre les personnages, et notamment des relations mères-filles.

2.3.2. Mères extrêmes : une relation à trois⁹⁸²

« [L]a fiction a le pouvoir de révéler, comme sous un verre grossissant,
la logique profonde des situations⁹⁸³. »

Beauvoir a voulu révéler par la fiction la complexité des rapports psycho-affectifs qui existent entre la mère et son enfant, et qui rejaillissent de manière inévitable sur les relations conjugales. Si la romancière semble reproduire certains schémas décrits dans *Le Deuxième Sexe* quelque vingt ans plus tôt, la fiction ne vise pas la reproduction de l'expérience réelle à travers des cas cliniques, mais offre une mise en forme stylisée et dramatisée des rapports humains.

Le conflit intergénérationnel est en effet au cœur de la crise existentielle que traversent les mères dans le recueil de *La Femme rompue*. Il est aussi indissolublement lié à la crise conjugale qui fait la matière des récits. C'est l'image de la mauvaise mère, de l'emprise et de la tyrannie maternelle qui ressort avec le plus de force de l'ensemble des nouvelles. Tout tiers — y compris le père — est exclu de la relation avec la fille ou avec le fils. La fiction nous offre des « illustrations complémentaires du manque identitaire de la mère, amenée à sacrifier son enfant en l'enfermant dans le lien pervers de la projection narcissique et du surinvestissement amoureux⁹⁸⁴. »

La violence des mots prononcés par Philippe dans la première nouvelle est emblématique de ce *raté* relationnel avec la mère : « Tu as des mots qui me tuent ». Le traitement du rapport entre mère et fils est un thème nouveau pour la romancière. L'attente interminable de son fils tant aimé, Philippe, au début de la nouvelle, se solde par un échec cuisant pour la mère : le long combat qu'elle a mené pour le hisser jusqu'à l'agrégation de lettres et la thèse, cette « victoire » qu'elle a remportée avec son fils, « contre lui » et « pour lui » (AD, 25), vole en éclat lorsque ce dernier lui annonce son renoncement définitif à sa carrière universitaire. La trahison est affective, morale et politique — le jeune homme accepte un poste au ministère de la culture. Cette situation inacceptable pour la mère crée un conflit plus grave encore avec

⁹⁸² Pour ce titre et cette partie, nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage de Caroline Éliacheff et de Nathalie Heinich intitulé *Mères-filles. Une relation à trois* (Albin Michel, 2002).

⁹⁸³ C. Éliacheff et N. Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, op. cit., p. 49.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

André, le père et le mari, qui défend le choix de vie que son fils entend mener et reproche à sa femme un manque total de compréhension. C'est la vie entière de la narratrice qui s'effondre à partir de cette révélation :

Je pensais que mes rapports avec André ne s'altéreraient jamais, que mon œuvre ne cesserait pas de s'enrichir, que Philippe ressemblerait chaque jour davantage à l'homme que j'avais voulu faire de lui. [...] Quelle illusion ! [...] Quelle duperie, ce progrès, cette ascension dont je m'étais grisée, puisque vient le moment de la dégringolade ! (AD, 71)

À travers cette fiction, on constate que l'identité du fils se forme à partir du moment où il se sépare de sa mère et que son sens de lui-même s'ancre dans un besoin d'indépendance et d'autonomie. La violence du conflit apparaît avec force lorsque Philippe, en larmes, force l'entrée de l'appartement de sa mère, tente un dernier rapprochement physique avec elle, et lui renvoie avec rage l'image d'une mère tyrannique et castratrice :

— *Tu as des mots qui me tuent.* Moi je ne me suis jamais demandé si je t'estimais ou non. [...] Tous mes désirs — être aviateur ou coureur automobile, ou reporter, l'action, l'aventure — tu les tenais pour des caprices ; je les ai sacrifiés, pour te faire plaisir. La première fois que je ne te cède pas, tu te brouilles avec moi. [...] Je n'allais tout de même pas t'obéir toute ma vie. *Tu es trop tyrannique. Au fond, tu n'as pas de cœur, seulement de la volonté de puissance.* (AD, 56 ; je souligne)

La rupture avec le fils devait donc être radicale — pour un temps, du moins, puisque la fin de la nouvelle annonce une réconciliation. On comprend mieux, dans ces conditions, que Philippe ait remplacé Macha, fille d'André et de Claire — sa première femme — dans *Malentendu à Moscou*. C'est justement parce qu'elle n'est pas la fille de Nicole qu'elle peut jouer ce rôle du tiers réconciliateur dans la nouvelle : elle fait progressivement prendre conscience au couple de son âge. Nicole trouve en elle une semblable avec qui elle aime passer du temps. En remplaçant ce personnage féminin, trop extérieur à l'intimité du couple, par Philippe, dans le rôle du tiers séparateur, la nouvelle se place résolument du côté de la tyrannie maternelle⁹⁸⁵.

Cet « abus dénarcissant⁹⁸⁶ » se retrouve à des degrés divers dans les autres nouvelles, créant ainsi l'un des motifs structurants du recueil. Mais c'est surtout le rapport mère-fille qui intéresse Beauvoir. Pour se former, l'identité féminine, au contraire de l'identité masculine, ne paraît jamais parvenir jusqu'à l'autonomie complète. L'attachement à la mère n'est jamais complètement brisé, ni même le contact et la fusion qui marquent fortement les rapports mère-fille. C'est un subtil mélange d'attraction et de répulsion qui détermine les relations complexes entre mère et fille.

Prenons la dernière nouvelle : *La Femme rompue*. Il y a quelque chose de « platement banal » et de « bourgeoisement mélodramatique⁹⁸⁷ » dans cette fiction qui raconte la fin d'un

⁹⁸⁵ La place du père n'est pas ce qui intéresse Beauvoir, ce qui explique l'éviction du point de vue d'André dans la narration.

⁹⁸⁶ C. Éliacheff et N. Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, op. cit., p. 162.

⁹⁸⁷ Ch. Bertrand-Jennings, « Vers une éthique de l'authenticité : *La femme rompue* », op. cit., p. 368.

couple. Pourtant, l'intérêt du récit et l'essentiel de la charge émotive de la nouvelle se trouvent ailleurs. Monique est une femme « castratrice » et une mère « possessive, impérieuse, envahissante », *trop* mère, donc, avec ses deux filles : Colette, mère au foyer après un « mariage idiot » avec Jean-Pierre, et Lucienne, émigrée aux Etats-Unis pour fuir la tyrannie de sa mère. Ce portrait négatif, fait par Maurice lors d'une scène violente, Monique s'attache à le déconstruire point par point :

Je suis si fière de les avoir réussies, chacune de manière différente, selon sa propre nature. Colette avait comme moi la vocation du foyer : au nom de quoi l'aurais-je contrariée ? Lucienne voulait voler de ses propres ailes : je ne l'en ai pas empêchée. Pourquoi tant de rancune injuste chez Maurice ? J'ai mal à la tête et je n'y vois plus du tout clair. (FR, 188)

Monique cherche du réconfort auprès de Colette qui la soutient dans l'épreuve qu'elle traverse en lui renvoyant l'image d'une « mère idéale ». Mais la mère n'y voit qu'un jeu manipulateur pour se mettre à dos son père et sa sœur.

Mais elle [Colette] a été jalouse de Maurice, à cause de Lucienne ; elle est agressive à son égard, trop empressée à le prendre en faute. Trop désireuse aussi de me réconforter. Lucienne avec sa dureté aiguë m'aurait mieux renseignée. J'ai parlé pendant des heures à Colette et je n'en suis pas plus avancée. (FR, 189)

Colette apparaît ici en filigrane comme le double *truqué* de sa mère — même vie, même inauthenticité. Une « brillante lycéenne de quinze ans » devenue pour sa mère cette « jeune femme éteinte » à la vie « bien terne, bien étriquée » et qui a épousé un homme « gentil » (FR, 219) mais sans personnalité. Pure réplique, pourtant, de sa mère. Le journal ne cesse de pointer les signes de ressemblance entre la mère et la fille : « elle se conformait spontanément à ce que j'attendais d'elle », « si je suis bête, elle veut bien l'être aussi », « s'est-elle étiolée à vivre dans mon ombre ? ».

Colette est cet autre miroir que Monique se tend à elle-même, après celui de l'écriture de soi qui ne lui offre qu'un ressassement stérile. La confusion identitaire et l'abus narcissique sont bien là, et, tout près, « l'inceste platonique, par lequel la fille est mise à la place du père manquant, défaillant, barré⁹⁸⁸ ». « Barré » au sens littéral : le père est de plus en plus absent et la mère se réfugie de plus en plus auprès de sa fille, l'accablant de questions jusqu'à la faire pleurer, et ainsi, transgressant les frontières qui devraient exister entre une mère et sa fille. La mère se regarde dans les yeux de sa fille : elle n'y voit que ses propres défauts et ses propres mensonges usés. Colette, comme la narratrice de *Ravages* de Violette Leduc, incarne parfaitement le « miroir aux déceptions » de sa mère.

Se voir à travers d'autres yeux que les siens. Monique recherche cet autre *séparé* qui réagirait à sa manière, avec un sens critique aigu : Lucienne, dont l'étymologie évoquant la lucidité et la lumière l'oppose à sa sœur « éteinte », n'est-elle pas justement cette altérité tant désirée ? C'est finalement vers sa deuxième fille, si différente d'elle, que Monique finit par se tourner pour comprendre sa propre histoire. Les rapports de Lucienne à sa mère, marqués par

⁹⁸⁸ C. Éliacheff et N. Heinich, *op. cit.*, p. 61.

une forte hostilité, sont interprétés par celle-ci à la lumière de la psychologie freudienne : « (Lucienne avait des rapports compliqués avec moi parce qu'elle adorait son père, un Œdipe classique : ça ne prouve rien contre moi) » (FR, 188). La jeune fille semble en effet avoir parfaitement réussi sa différenciation, condition nécessaire au travail identitaire, en partant vivre à l'étranger et en menant sa vie comme elle l'entend. Modèle existentialiste réussi d'une vie au féminin ? Beauvoir semble accorder en tout cas à ce personnage un privilège : celui de fournir à Monique les moyens de se tourner vers l'avenir et de *se retrouver*.

On le voit dans les rapports de la mère avec Colette ou avec Philippe, l'abus narcissique conduit à l'assassinat psychique. Or, il n'est jamais aussi abouti que dans *Monologue*. Dans la nouvelle, deux images de la mère se superposent : la figure perverse de la mère de Murielle, et celle, abusive, de Murielle, la voix du monologue. La première incarne le type de « la mère ravisseuse de l'amant de sa fille⁹⁸⁹ » : Murielle laisse en effet suggérer que son ex-mari, Albert, a été l'amant de sa mère⁹⁹⁰. Cette situation scandaleuse, monstrueuse, rappelle à bien des égards *Le Ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, paru en 1964. L'inconnue du début du roman, même si elle n'est pas la mère de la jeune fille, est présentée comme une mère, « plus femme que mère ». La scène du bal, où Lol voit cette femme plus âgée qu'elle — qui pourrait être sa mère — danser avec son propre fiancé, s'achève sur le sentiment d'un abandon absolu : la jeune fille s'évanouit et sombre dans la folie. Elle vivra les prochaines années de sa vie dans une indifférence mortifère au monde et aux autres.

Murielle reproche aussi à sa mère ses rapports incestueux avec son propre frère, Nanard. Une perverse, donc.

Elle le prenait dans son lit le matin je les entendais se chatouiller il dit que c'est faux que je suis ignoble évidemment il ne va pas avouer ils n'avouent jamais il a peut-être même oublié [...] ; elle se baladait à travers son bordel de chambre à moitié à poil dans son peignoir de soie blanche taché et troué de brûlures de cigarettes il se collait à ses cuisses ça lève le cœur les mères avec leurs petits mâles [...] ! (Mo, 89)

On peut voir derrière le portrait de la deuxième figure maternelle, Murielle, une exaspération de tous les attributs de la mauvaise mère : jalouse, narcissique, insatisfaite, exclusive, injuste, accusant sa fille d'ingratitude, elle se pose elle-même en victime, en martyre de sa propre fille. « Elle m'a donné du fil à retordre molle et sournoise comme cette loche d'Albert » (Mo, 94). Elle force l'intimité de sa fille en lisant son journal intime et va jusqu'à déchirer la lettre que celle-ci laisse à son père avant de se suicider.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁹⁰ « Elle m'a toujours haïe, elle a fait d'une pierre deux coups en me mariant à Albert : elle assurait ses plaisirs et mon malheur. [...] C'est elle qui l'a harponné au cours de gymnastique et elle se l'est envoyé crado comme elle était ça n'avait rien de ragoûtant de se la farcir mais avec les hommes qui lui étaient passés sur le corps elle devait en connaître des trucs et des machins c'était le genre à se mettre à cheval sur le mec je la vois d'ici c'est tellement dégueux la façon dont les bonnes femmes baisent. Elle était trop vioque pour le garder elle s'est servie de moi [...] » (Mo, 105).

Les fictions précédentes traitaient déjà de l'ambivalence⁹⁹¹ du rapport à la mère. Dans *Les Belles Images*, la distance affective de Laurence par rapport à sa mère se traduisait par l'emploi du nom propre — Dominique — pour la désigner : « C'est son père qu'elle aime le plus — le plus au monde — et elle voit Dominique bien davantage. Toute ma vie ainsi : c'est mon père que j'aimais et ma mère qui m'a faite » (BI, 33). L'amour quasi-incestueux pour le père est proportionnel à la désaffection éprouvée pour la mère⁹⁹² :

Avec son père, même les banalités ne sont pas banales : à cause de cette lueur complice dans ses yeux. Ils ont tous deux le goût de la complicité : ces instants où on se sent aussi proches que si on ne vivait que l'un pour l'autre. (BI, 34)

Laurence a beau chercher chez Jean-Charles, son mari, ou chez Lucien, son amant, cette lueur de vie qu'elle trouve chez son père, ce « quelque chose que les autres n'ont pas » (BI, 14) et qui continue de l'émerveiller, seul lui la possède : « Être à soi-même une présence amie ; être un foyer qui rayonne de la chaleur » (BI, 36). Impossible pour la fille de s'identifier à cette mère « étrangère » qu'elle protège malgré tout, mais sans amour, et qu'elle maternelle pour lui éviter le suicide — un renversement des rapports qui est emblématique du déséquilibre affectif entre mère et fille.

La seule identification possible, chez Beauvoir, paraît toute négative : c'est l'effacement de la féminité, telle qu'elle apparaît chez Nadine dans *Les Mandarins*. Son comportement viril, son agressivité et son ingratitude envers Anne, sa mère, traduit un besoin impérieux d'indépendance qu'elle ne parvient pas à obtenir. Dans cette première représentation de la relation complexe d'une mère à sa fille, l'échec est déjà perceptible. Selon Martine Boyer-Weinmann, il s'agit de la « [p]remière apparition, voilée par la mise en fiction d'un lien problématique de filiation mère-fille qui trouve son contrepoinit intimiste dans le très beau récit *Une mort très douce* [...] »⁹⁹³.

2.3.3. La Femme du ressentiment

André Stil, malgré les réserves qu'il émet sur les qualités de la romancière dans l'article qu'il publie dans *L'Humanité*, est l'un des rares à souligner l'unité et la cohérence du dernier recueil de Beauvoir :

Et si le vrai livre était ENTRE les trois récits, plus que dans aucun d'entre eux ? Comme n'est tout à fait aucune des « héroïnes », ni l'auteur, la femme qui parle VRAIMENT ici, plus touchante à coup sûr que ceux qui n'y entendent rien, ou ne veulent rien entendre, en dehors même des

⁹⁹¹ Murielle, dans *Monologue*, ne voit que de la haine dans cette « ambivalence » des relations mère-fille, dont elle démonte la vérité soi-disant scientifique : « [...] elle avait l'âge où les petites filles détestent leur mère ils appellent ça de l'ambivalence mais c'est de la haine. Encore une de ces vérités qui les font râler » (Mo, 94).

⁹⁹² D'une manière générale, dans son œuvre fictionnelle, les rapports avec le père semblent peu problématiques pour Beauvoir. Il existe donc une dissymétrie très forte entre les rapports mère-enfant et père-enfant.

⁹⁹³ M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 57.

qualités ou défauts proprement littéraires du livre. Les meilleures œuvres d'imagination ne sont-elles pas celles où le détour romanesque est le plus court chemin d'une franchise⁹⁹⁴ ?

On pourrait multiplier les effets d'échos entre les nouvelles, comme si une seule figure féminine brisée devait émerger des trois représentations fictionnelles. Comme la femme de *L'Âge de discrétion*, comme Murielle, Monique est une femme du ressentiment, dont la conscience surgit dans le monde comme un *Non*. Comme le note Sartre dans *L'Être et le Néant*, « le sens et la fonction de ce que Scheler appelle "l'homme du ressentiment", c'est le Non⁹⁹⁵. » *Non, je ne veux pas...* La découverte progressive de l'inexorable entraîne la première et la troisième héroïne dans une solitude et un enlèvement mortifère. Ni l'une ni l'autre n'ont *su que le temps passait*.

Dans le dernier récit, toute l'attention de Beauvoir se porte sur la montée progressive chez Monique du ressentiment, sous la forme d'un long crescendo aboutissant au dépouillement le plus total : l'épouse trahie joue d'abord le jeu de la patience avec son mari, espérant que sa liaison ne soit qu'une passade, puis elle admet un partage momentané, une forme de trio subi plus que consenti, jusqu'à ce que Noëllie prenne entièrement sa place dans la vie de Maurice. Elle n'a rien pu faire pour empêcher l'inexorable.

Résultat de blessures, de perfidies, d'humiliations, de conflits, réels ou imaginaires, le ressentiment prend sa source dans un sentiment d'impuissance, dans l'impossibilité de répondre, d'agir ou de se venger pour réparer le tort subi ou ce qui est vécu comme tel. Cet état engendre un ressassement sans fin, un désir de revanche et une haine tournée contre le monde et contre soi. La honte et l'humiliation qu'éprouve Monique, trahie et trompée par son mari, se retournent contre les amis de son mari, plus ou moins complices du forfait :

Je voudrais savoir qui est au courant, qui ne l'est pas, depuis quand. Ont-ils pitié de moi ? ricanent-ils ? Je suis peut-être mesquine mais je voudrais qu'ils meurent tous pour que s'anéantisse la lamentable image qu'ils se font à présent de moi. (FR, 166)

Monique nourrit envers l'amante de son mari une rancune profonde qui, s'accroissant de jour en jour, finit par se révéler brusquement. Le meurtre symbolique de Noëllie, jeune avocate brillante au passé tumultueux, est l'une des voies possibles pour conjurer le mal. En cherchant des arguments auprès de Diana pour salir la réputation de sa rivale, Monique exulte :

Stupidement ce massacre me soulageait. Ça ressemblait à un envoûtement magique : là où on plante des épingles, la rivale sera mutilée, défigurée, et l'amant verra ses plaies hideuses. Il me semblait impossible que notre portrait de Noëllie ne s'impose pas à Maurice. (FR, 155)

Ce désir de vengeance imaginaire⁹⁹⁶, qui s'exprime à travers différentes manœuvres et manipulations psychologiques est exacerbé dans le monologue de Murielle, comme si l'une et

⁹⁹⁴ André Stil, « L'âge de déception », *L'Humanité*, 18 avril 1968.

⁹⁹⁵ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, op. cit., p. 81.

⁹⁹⁶ On décèle aussi chez la femme de *L'Âge de discrétion* un désir de vengeance qui grandit et une haine qui se généralise : « J'en voulais à Irène, à André, au monde entier. [...] Toute la nuit la rancune m'a étouffée. [...]

l'autre nouvelle se répondaient. La tension atteint son paroxysme dans le dernier mouvement de *Monologue* qui s'achève sur une prophétie mystique. Par une forme d'exorcisme de ses souffrances, d'expansion du moi sous la forme d'un rire hyperbolique, Murielle adresse une ultime adresse à Dieu et raconte le rêve absolu d'une vengeance malsaine :

... Mon Dieu ! Faites que vous existiez ! Faites qu'il y ait un ciel et un enfer je me promènerai dans les allées du paradis avec mon petit garçon et ma fille chérie et eux tous ils se tordront dans les flammes de l'envie je les regarderai rôtir et gémir je rirai je rirai et les enfants riront avec moi. Vous me devez cette revanche mon Dieu. J'exige que vous me la donniez. (*Mo*, 118)

Dans ses dernières fictions, Beauvoir a maintenu et accentué la structure conflictuelle familiale ; elle a forcé la violence des émotions existentialistes que sut déjà si bien incarner au début de l'œuvre beauvoirienne le personnage de Françoise : dégoût, nausée, envie de meurtre, pulsion de massacre et de catastrophe. L'existentialisme n'a donc pas disparu. En se détachant de l'emprise philosophique et historique qui formait encore sa colonne vertébrale, il *subsiste* dans les structures intimes de l'être et l'expression d'un paysage mental travaillé par des mouvements contradictoires.

« Au fond du désespoir nous touchons la passion de vivre et la haine n'est qu'un des noms de l'amour⁹⁹⁷. » Ce que Beauvoir se plaît à déceler chez Violette Leduc, la romancière semble bien le reprendre à son compte. La difficulté propre à l'existentialisme — cette discordance entre *moi* et *autrui* et ses possibles conséquences mortifères — a provoqué chez elle un sursaut d'affirmation. La question du lien et de la rupture empreint la dernière partie de son œuvre d'une alliance singulière de pessimisme et d'optimisme. Telle serait la version beauvoirienne de l'après-existentialisme.

Tant de souvenirs émouvants, bouleversants, délicieux se levaient en moi. Je leur tordrais le cou. Il m'avait quitté, trahie, bafouée, insultée. Jamais je ne lui pardonnerais » (*AD*, 37).

⁹⁹⁷ S. de Beauvoir, Préface à *La Bâtarde*, *op. cit.*, p. 18.

Quatrième partie :

Vers une poétique du roman métaphysique

Le romancier dispose d'une technique variée et souple : il décrit, il raconte, il commente ou tout au moins suggère des commentaires ; il donne la parole à ses héros, il entre dans leurs consciences, il adopte différents points de vue ; il est le maître de l'espace et du temps, il se déplace à son gré, il précipite le cours des événements, le renverse, l'arrête, il saute s'il lui plaît par-dessus une heure ou un siècle ; d'autre part, les rapports qu'il soutient avec le public l'autorisent à beaucoup de liberté [...]. Aussi l'auteur a-t-il toute licence de traiter n'importe quel sujet et de le couler dans l'intrigue de son choix ; il peut raconter l'histoire d'une collectivité, d'une famille, d'une époque, peindre un caractère, une passion, une situation, évoquer un drame ; il peut s'intéresser à des cas singuliers car il a le moyen et le loisir de les approfondir assez pour en dégager la vérité générale⁹⁹⁸.

C'est dans ces termes que Simone de Beauvoir décrit le modèle idéal du romancier, tel qu'elle le projette en 1945. Ce texte est significatif de la vision beauvoirienne du roman, autant par ce qu'il cherche à montrer que par le style du paragraphe — cet élan, cette *vitesse* que l'écriture transmet. La succession des verbes d'action qui définit la capacité d'intervention du romancier dans son texte, son agilité et sa liberté de manœuvre, souligne bien la plasticité de la forme romanesque et l'inventivité du romancier — ce qui fait précisément la spécificité du genre pour Beauvoir.

Le romancier n'est pourtant pas libre « de raconter ce qui lui plaît comme il lui plaît ». Il y a une contrainte, et de taille : le « souci du naturel⁹⁹⁹ », qui n'existe pas chez l'auteur dramatique¹⁰⁰⁰. Loin de Beauvoir l'idée de copier le monde réel comme le voulaient les naturalistes : tout se joue dans la manière de *prendre appui* sur lui. Du monde réel, « il faut en suggérer la présence de manière que la fiction, fût-elle héroïque, poétique, fantastique même, se déroule *sur fond de monde*¹⁰⁰¹ ». Dans ce texte destiné à opposer roman et théâtre, Beauvoir se donne comme maîtres Kafka, Stendhal, Poe ou encore Dostoïevski, qui, tous, ont eu ce souci d'imiter la contingence des événements vécus, l'indécision et les incohérences du langage parlé, et de représenter les conduites et les sentiments des personnages sur des bases psychologiques.

Bien qu'elle n'ait pas écrit d'ouvrage théorique sur le roman à la manière de Sartre, Beauvoir a doublé son œuvre romanesque d'une réflexion critique éparse sur le genre. Sa réflexion sur le roman métaphysique et sur la poétique du genre se développe selon trois axes essentiels : une appréhension et une compréhension de type phénoménologique de la création romanesque, une attention constante portée à la représentation de la vie intérieure dans le cadre d'un roman du « courant de conscience », et l'invention d'une écriture qui prétende réaliser la synthèse (im)possible de l'universel et du concret.

⁹⁹⁸ S. de Beauvoir, « Roman et théâtre », dans C. Francis et F. Gontier, *ibid.*, p. 327-328. Cet article a paru dans la revue *Opéra* (n° 24), le 24 octobre 1945.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 330.

¹⁰⁰⁰ Beauvoir construit toute son analyse de la différence entre roman et théâtre sur ce « souci du naturel » qui préexiste à l'écriture romanesque et qui fait apparaître le théâtre comme un univers préfabriqué. C'est le cas à propos des dialogues, par exemple : « [...] dans le roman, on imite le naturel du langage parlé ; [...] le dialogue théâtral ne peut, ni ne doit viser le naturel ; [...] ici, comme pour la mise en scène et le jeu des acteurs, la rigueur permet d'atteindre une vérité esthétique qui dispense de tout réalisme » (*Ibid.*, p. 330-331).

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 330. Je souligne.

Sans prétendre mener une analyse systématique et détaillée de la représentation du discours intérieur dans les romans de Simone de Beauvoir, nous tenterons d'analyser, à travers une lecture précise des textes beauvoiriens, la manière dont s'articulent les techniques d'écriture de la fiction et la représentation de la conscience du sujet¹⁰⁰².

¹⁰⁰² L'ouvrage remarquable de Gilles Philippe, *Le Discours en soi. La Représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Amiens en décembre 1994, nous servira de référence pour les questions techniques (Paris, Honoré Champion, 1997).

CHAPITRE I :

LA FICTION « SUR FOND DE MONDE »

L'expression « fiction sur fond de monde » invite à saisir quelque chose de l'esthétique romanesque de Beauvoir et de la structure profonde de son écriture. Elle met en perspective la possibilité d'une forme émergente, qui se détache d'un fond, tout en ayant d'étroits rapports avec cet arrière-plan : fusion, interpénétration des formes ou simple détachement d'une forme sur un fond ? Cette configuration, qui nous renvoie au modèle pictural, autorise un rapport d'échanges réciproques entre monde de la fiction et monde réel.

La voie phénoménologique a sans conteste ouvert à la philosophie de Beauvoir des possibilités importantes. Les descriptions phénoménologiques des expériences de la vie des femmes sont fréquentes dans le *Deuxième Sexe*. Mais c'est le roman qui évolue entièrement dans le cadre de cette pensée : les discours des protagonistes se concentrent la plupart du temps sur le déchiffrement des attitudes d'autrui, à l'image du couple Pierre et Françoise qui passe un temps démesuré à bavarder dans les cafés, cherchant à saisir la signification des moindres faits et gestes de Xavière. La romancière a greffé sur les dialogues une analyse des jeux de physionomie, des regards ou des intentions secrètes des personnages. Ce qui est en jeu, sur un plan épistémologique, « c'est le pouvoir de définir et ou de *nommer* le monde, de décider ce qu'il faut tenir pour vrai, de devenir le détenteur exclusif du savoir véritable¹⁰⁰³ », comme l'écrit Toril Moi. Le narrateur, particulièrement dans *L'Invitée* ou *Les Mandarins*, est avant tout donateur de sens. La signification du monde et de ses objets, si elle n'est jamais donnée tout entière pour une narratrice comme Anne, se construit au fil des descriptions qui suivent étroitement la perception du personnage.

Cette volonté têtue de situer la connaissance au-dessus de la surface ambiguë des phénomènes est symptomatique de cette passion existentielle pour la signification, partagée par Sartre et Beauvoir au cœur de leur existence la plus quotidienne — comme en témoigne l'ensemble de leur correspondance. Concevoir la fiction beauvoirienne à la lumière de la phénoménologie apparaît comme l'une des voies les plus sûres pour saisir la poétique du roman beauvoirien.

1. Pour une phénoménologie du processus de création

Rares sont les textes de Beauvoir qui interrogent sa propre expérience d'écrivain, et surtout le processus de son écriture. C'est lors de sa conférence donnée au Japon le 11 octobre 1966 que la romancière cherche à préciser les moyens de parvenir à la conception de l'œuvre proprement dite. « Écrire un roman, c'est en quelque sorte pulvériser le monde réel et n'en retenir que les éléments qu'on pourra introduire dans une re-crédation d'un monde imaginaire :

¹⁰⁰³ Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 149-150.

tout pourra alors être beaucoup plus clair, beaucoup plus signifiant¹⁰⁰⁴. » Cette phrase est capitale pour approcher l'effort beauvoirien de définition du travail créateur, qui passe essentiellement par deux phases : la pulvérisation du monde réel et la recréation d'un monde imaginaire.

1.1. Esquisse d'une ontologie de la fiction

La structure « forme sur fond », comme la relation de l'être et du néant, est sans doute l'une des plus porteuses en matière de philosophie et d'ontologie de l'existence. Dans la première partie de *L'Être et le Néant* consacrée au problème du néant¹⁰⁰⁵, Sartre, par le biais d'une de ces micro-fictions qui jalonnent l'ensemble de l'essai, définit les rapports de la forme et du fond constitutifs de la perception à partir de l'idée de néantisation. Il reprend là une des idées centrales de la phénoménologie de Husserl, qui, inspiré par la *Gestalttheorie*, écrivait dans ses *Ideen* que le fait (spatial ou temporel) considéré par l'attention se détache sur un arrière-plan d'expérience, une « zone d'inactualité¹⁰⁰⁶ » ou une « brume stérile où tout est obscur et indéterminé¹⁰⁰⁷ ». Roquentin, en parfait disciple de Husserl, ne fera pas autre chose que de distinguer entre premier plan et arrière-plan pour décrire un « parallélépipède rectangle ».

Dans son essai, Sartre décrit une scène ordinaire où le vécu se voit dramatisé. Le « café », véritable microcosme doué d'une vie organique, est un objet d'étude privilégié par Sartre, comme il s'en explique :

Il est certain que le café, par soi-même, avec ses consommateurs, ses tables, ses banquettes, ses glaces, sa lumière, son atmosphère enfumée, et les bruits de voix, de soucoupes heurtées, de pas qui le remplissent, est un plein d'être¹⁰⁰⁸.

Le « café » sartrien est métaphorique du monde : il représente, à petite échelle, le monde dans son intégralité tel qu'il est perçu par la conscience du sujet. Pour Beauvoir aussi le monde est « un plein d'être » : « [...] la vie telle que nous la vivons au jour le jour est encombrée d'éléments qu'on pourrait appeler des non-sens : des détails oiseux, des détails contingents ». Beauvoir insiste sur l'idée de contingence : « il s'y passe des quantités de

¹⁰⁰⁴ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », *op. cit.*, p. 441.

¹⁰⁰⁵ Il s'agit du chapitre premier sur « L'origine de la négation ». Sartre pose la question suivante : « la négation comme structure de la proposition judicative est-elle à l'origine du néant — ou, au contraire, est-ce le néant, comme structure du réel, qui est l'origine et le fondement de la négation ? » (J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 41).

¹⁰⁰⁶ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* [1950], trad. de Paul Ricœur, Gallimard, coll. « Tel », 1998, p. 115.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁰⁸ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 43. Le café, sous la plume de Sartre, est à la fois un lieu philosophique où l'on parle de philosophie et un objet de pensée pour la phénoménologie. Ce n'est plus seulement ce lieu d'écriture qui en faisait l'espace littéraire par excellence, à l'époque d'un Verlaine ou d'un Huysmans.

choses qui se bornent à être présentes sans rien signifier¹⁰⁰⁹ ». Sartre nomme ces choses « phénomènes » : « Et toutes les intuitions de détail que je puis avoir sont remplies par ces odeurs, ces sons, ces couleurs, tous phénomènes qui ont un être transphénoménal¹⁰¹⁰ ». Il poursuit : « Il semble que nous trouvions le plein partout. Mais il faut observer que, dans la perception, il y a toujours constitution d'une forme sur un fond ». Cette organisation dépend précisément de la direction de notre attention. Il imagine alors la présence ou l'absence de « Pierre » — en tant que forme principale — sur le fond qu'est le « café » : « Lorsque j'entre dans le café, pour y chercher Pierre, il se fait une organisation synthétique de tous les objets du café en fond sur quoi Pierre est donné comme devant paraître ». Sartre nomme « première néantisation » cette organisation du monde en *fond* :

Chaque élément de la pièce, personne, table, chaise, tente de s'isoler, de s'enlever sur le fond constitué par la totalité des autres objets et retombe dans l'indifférenciation de ce fond, il se dilue dans ce fond. [...] Ainsi cette néantisation première de toutes les formes, qui paraissent et s'engloutissent dans la totale équivalence d'un *fond*, est la condition nécessaire pour l'apparition de la forme principale, qui est ici la personne de Pierre¹⁰¹¹.

Tous les visages qui retiennent un instant l'attention du sujet de la perception s'évanouissent successivement, se décomposent « précisément parce qu'ils “ne sont pas” le visage de Pierre ». Sartre va plus loin et, prenant l'hypothèse d'une absence effective de Pierre, il avance l'idée d'une « double néantisation » :

En fait Pierre est absent de *tout* le café ; son absence fige le café dans son évanescence, le café demeure *fond*, il persiste à s'offrir comme totalité indifférenciée à ma seule attention marginale, il glisse en arrière, il poursuit sa néantisation. Seulement il se fait fond pour une forme déterminée, il la porte partout au-devant de lui, il me la présente partout et cette forme qui se glisse constamment entre mon regard et les objets solides et réels du café, c'est précisément un évanouissement perpétuel, c'est Pierre s'enlevant comme néant sur le fond de néantisation du café. De sorte que ce qui est offert à l'intuition, c'est un papillotement de néant, c'est le néant du fond, dont la néantisation appelle, exige l'apparition de la forme — néant qui glisse comme un rien à la surface du fond. Ce qui sert de fondement au jugement : « Pierre n'est pas là », c'est donc bien la saisie intuitive d'une double néantisation¹⁰¹².

On aurait tout à gagner d'un rapprochement entre ce passage de l'essai et l'esquisse d'une ontologie de la fiction telle qu'elle apparaît chez Beauvoir. Dans le texte de 1966, Beauvoir définit l'avènement de l'œuvre littéraire d'une manière radicale, en reconduisant l'opposition

¹⁰⁰⁹ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », *op. cit.*, p. 442.

¹⁰¹⁰ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰¹¹ *Ibid.* — Michel Contat résume et simplifie cet épisode dans un article paru dans *Le Point* : « Je cherche mon ami Pierre au Café de Flore, il n'y est pas, je néantise tout le café pour le voir apparaître, lui, Pierre ; je ne vois que son absence : je l'imagine ailleurs ; cette sorcellerie, c'est ma liberté. Conscience et liberté sont donc contemporaines. » (M. Contat, « Lire Sartre aujourd'hui », *Penser l'homme*, dans *Le Point* (Hors-série), n°17, avril-mai 2008, p. 20).

¹⁰¹² La suite et fin de cette description phénoménologique utilise le vocabulaire de la hantise : « Pierre absent hante ce café et il est la condition de son organisation néantisante en *fond* » (J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 45).

existentialiste du tout et du rien, de l'être et du néant : « L'œuvre est une manière d'incarner en quelque chose ce tout que l'on veut exprimer à partir d'un néant : le vide vertigineux de la page blanche¹⁰¹³ ». L'œuvre renvoie, à un premier niveau, à sa définition matérielle, réelle, concrète, représentée par la forme des mots imprimés en noir sur le papier blanc. Mais ce « néant » dont parle ici Beauvoir est aussi métaphorique : créer à partir du néant, *ex nihilo*, c'est pour l'écrivaine faire table rase du *fond*, de cette « zone d'inactualité », précisément pour faire jaillir *quelque chose*.

Faire émerger la fiction « sur fond de monde », c'est reconnaître, en reprenant la terminologie sartrienne, une néantisation « de tous les objets du [monde] en fond sur quoi [la fiction] est donnée comme devant paraître ». Ce processus permet de supprimer tout ce qu'il y a d'inutile dans le monde qui nous entoure, d'en abolir la pure « facticité » : il révèle le caractère néantisant de la conscience de l'écrivain, qui est un élément hégélien caractéristique de la phénoménologie de Sartre et de Beauvoir. C'est cette négation accomplie par la conscience qui permet au monde de la fiction d'advenir ; du moins est-ce la tentation propre à la romancière qui dit aussi se méfier de la nature trop *lisse* ou trop *propre* de la fiction :

Pour dégager le sens d'une expérience, il est évidemment très commode de prendre du recul par rapport à ce monde trop réel dans lequel nous sommes plongés et d'y substituer un monde imaginaire, dépouillé de toutes ses scories, de toutes ses poussières, de toutes ses inutilités¹⁰¹⁴.

Ce monde qui se défait est utile à l'édification du romanesque. Cependant, dans ses textes, Beauvoir ne parle pas de néantisation mais de *pulvérisation*. Quelle différence ? Le risque d'une néantisation, c'est-à-dire d'un évanouissement de tous les éléments contingents et des liens lâches du monde réel, c'est de bâtir une intrigue trop signifiante, d'enfermer la fiction dans une prison imaginaire qui n'a plus ou très peu de rapports avec la vie. C'est précisément ce que reproche Beauvoir au roman qu'elle nomme « classique¹⁰¹⁵ » : sa dérive vers un trop-plein de signification qui ne peut conduire qu'à faire voir le monde de manière déformée, en visant à l'excès la cohérence, la logique et la nécessité. C'est l'un des risques de l'écriture romanesque, inverse à celui de l'écriture autobiographique :

Dans l'autobiographie, je saisis la facticité du réel, sa contingence ; mais alors je risque de me perdre en détails oiseux, de manquer le sens du vécu ; décrire un vécu privé de sens, ce n'est rien dire. D'autre part quand j'écris le roman, je dégage un sens, mais alors je risque de faire quelque chose de trop nécessaire, de manquer la facticité. [...] Jamais une œuvre ne peut donner à la fois le sens et la réalité¹⁰¹⁶.

¹⁰¹³ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », *op. cit.*, p. 440.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 442.

¹⁰¹⁵ « C'est le plus gros reproche qu'on puisse adresser au roman classique, c'est qu'il substitue à un monde où les liens sont lâches et ambigus et sans nécessité, un univers dans lequel il y a de la logique, de la cohérence, de la nécessité » (*Ibid.* p. 448).

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 454.

Beauvoir ne partage pas pour autant la défiance des nouveaux romanciers à l'égard du récit, bien qu'elle reconnaisse à cette position un intérêt sur le terrain critique¹⁰¹⁷. Dans les deux cas — classicisme et école du « nouveau roman » — sont clairement renvoyés dos à dos —, on manque l'intérêt du roman qui consiste à livrer un sens au lecteur. Or, parler de pulvérisation permet de contourner les écueils de la néantisation et d'échapper à l'étape de modélisation, de *formatage*, qui caractérise l'ambition réaliste. Il reste *quelque chose* de la pulvérisation : les personnages, tirés du réel mais défigurés, reconfigurés, sont à la fois vivants et factices. Grâce à la pulvérisation, la fiction se dévoile, la vie même émerge des épaisseurs de brouillard. Comme le note Hélène Baty-Delalande, « [l]es pilotis biographiques permettent justement d'introduire la part de contingence du réel [...]. Ils en assouplissent la structure, et conjurent le risque d'une certaine forme de sécheresse discursive¹⁰¹⁸ ».

Le concept de *dévoilement* repris à la phénoménologie de Heidegger est particulièrement opérant pour comprendre l'ontologie de la fiction, qui trouve un appui solide sur une ontologie de l'être — un détour qui nous paraît nécessaire ici. Dans *Pour une morale de l'ambiguïté*, Beauvoir expose une conception de l'être humain dans laquelle le dévoilement joue un rôle déterminant. Son projet se distancie de *L'Être et le Néant* en ce que l'ontologie existentialiste qu'elle cherche à fonder se dote d'une morale, libérant ainsi l'homme de sa caractérisation sartrienne : une « passion inutile ». Il y aurait donc, *contre* Sartre, quelque moyen pour l'homme « de devenir cet être qu'il n'est pas » :

Et il est vrai aussi que dans *L'Être et le Néant* Sartre a surtout insisté sur le côté manqué de l'aventure humaine ; dans les dernières pages seulement il ouvre les perspectives d'une morale. Pourtant, si l'on médite ses descriptions de l'existence, on s'aperçoit qu'elles sont loin de condamner l'homme sans recours. (PMA, 15)

Si elle partage avec Sartre l'idée selon laquelle l'homme est « un être qui *se fait* manque d'être, *afin qu'il y ait de l'être* », elle y voit la marque d'une intentionnalité : « [...] ce n'est pas en vain que l'homme néantise l'être : grâce à lui l'être se dévoile et il veut ce dévoilement » (PMA, 16). Ce *vouloir être* ne peut être dit, à la différence de Sartre, utile ou inutile, puisqu'il décrit un fait antérieur à toute valeur¹⁰¹⁹. Il n'y aurait donc pas « échec », mais au contraire « succès » : « [C]ette fin que l'homme se propose en se faisant manque d'être, elle se réalise en effet par lui. Par son arrachement au monde, l'homme se rend présent au monde et se rend le monde présent » (PMA, 16-17).

Si l'on applique cette ontologie à la fiction, il y a un *arrachement* de la fiction au monde, afin de se faire fiction-au-monde — comme on parle de l'être-au-monde. « On essaiera de bâtir des relations entre les personnages, une intrigue, des caractères qui *dévoilent* des

¹⁰¹⁷ Elle cite pour exemple le chef de file du « Nouveau roman », Alain Robbe-Grillet : « Dans son dernier roman *La Maison de rendez-vous*, Robbe-Grillet a bâti exprès une histoire qui ne signifie rien [...] Il s'agit pour l'auteur de bâtir un objet insignifiant et totalement incohérent, parodiant ainsi le roman classique qui vise la cohérence, la signification et la nécessité » (*Ibid.*, p. 448-449).

¹⁰¹⁸ H. Baty-Delalande, « Cristal noir. Fausses évidences des *Mandarins* », *Beauvoir, op. cit.*, p. 161.

¹⁰¹⁹ Voir sur ce point l'article très éclairant d'Eva Gothlin, « Lire Simone de Beauvoir à la lumière de Heidegger », *Présences de Simone de Beauvoir*, dans *Les Temps modernes, op. cit.*, p. 58 et suiv.

sens¹⁰²⁰ ». Beauvoir déporte la problématique du genre vers une perspective herméneutique dans le sens heideggérien du terme pour autant que la fiction se fasse dévoilement. « Un roman c'est une espèce de machine qu'on fabrique pour éclairer le sens de notre être dans le monde¹⁰²¹ ». On peut y voir une vision pleinement positive du romanesque.

1.2. La « re-crédation » d'un monde imaginaire

Le romanesque avancerait-il en aveugle à travers des épaisseurs de brouillard, pour reprendre les termes choisis par Alain¹⁰²² ? Le dévoilement de la fiction, comme nous l'avons vu, ne peut se faire sans un certain dévoilement de l'être qui tire les ficelles de son récit. Dans le cas de Beauvoir, la descente en soi que demande l'écriture est un vecteur d'*authenticité* qui ne remet pas en cause l'autonomie de la fiction : elle garantit que le monde présenté au lecteur enveloppe aussi le sien, lui appartient et s'impose à lui avec l'évidence d'une expérience qu'il aurait vécue. Le dépaysement qu'il vit au cours de l'acte de lecture est une source d'éclaircissement de sa propre vie. Beauvoir a donc puisé dans sa vie, ses désirs, ses failles, ses terreurs et ses espoirs, pour donner naissance à des personnages de fiction qui sont autant de possibilités d'existences partageables avec le lecteur.

Cette lecture autobiographique autorisée et même encouragée par l'auteure depuis ses débuts a entraîné un effet de contagion qui s'est répandu jusqu'aux dernières fictions malgré la distance qu'avait pu prendre Beauvoir avec son propre monde et sa propre vie. Leur réception présente des lectures abusives, voire délirantes, comme le note Beauvoir à regret dans *Tout compte fait* :

La Laurence des *Belles Images*, dégoûtée de la vie jusqu'à l'anorexie, ce serait moi. L'universitaire colérique de *L'Âge de discrétion*, ce serait moi. [...] *La Femme rompue* bien entendu ne pouvait être que moi. « Pour écrire cette histoire, il faut en avoir passé par là. Alors dans ses Mémoires elle n'a pas tout raconté », ont dit certains. D'autres ont été plus loin. Une correspondante m'a demandé s'il était vrai que [...] Sartre eût rompu avec moi. Mon amie Stépha a fait remarquer à des interlocuteurs que je n'avais plus quarante ans, que je n'avais pas eu de filles, que ma vie ne ressemblait en rien à celle de Monique ; ils se sont laissé convaincre. « Mais, a dit l'un d'entre eux avec humeur, pourquoi s'arrange-t-elle pour que tous ses romans aient l'air autobiographiques ? — *Elle essaie seulement qu'ils rendent un son vrai* », leur a dit Stépha. (TCF, 180-181 ; je souligne)

Beauvoir juge sévèrement ses lecteurs qui simplifient à l'extrême le rapport d'identification de l'auteure aux personnages ; les choses sont évidemment plus complexes.

Un processus de défiguration de sa propre expérience est à l'œuvre. Si l'imaginaire puise dans le réel, il ne prend toute sa mesure qu'en passant par une « entreprise d'altération du

¹⁰²⁰ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », *op. cit.*, p. 443. Je souligne.

¹⁰²¹ *Ibid.*

¹⁰²² Alain, *En lisant Dickens* (1945), dans *Les Arts et les Dieux*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 872.

caractère trop individuel et personnel de l'expérience¹⁰²³ », comme le note Valérie Stemmer dans un article sur les « formes romanesques » dans *L'Invitée*. Les matériaux épars de sa vie, les biographèmes, doivent trouver une nouvelle forme pour donner « un son vrai ». Beauvoir parle à juste titre de « transposition » pour rendre compte du travail de déplacement, de dissociation ou de fusion qui constitue le prélude à sa création.

L'étude du personnage d'Anne, dans *Les Mandarins*, est éclairante sur le processus de pulvérisation à l'origine du travail créateur. Beauvoir reconnaît l'avoir *tirée* d'elle-même dans *La Force des choses* : « Je lui ai prêté des goûts, des sentiments, des réactions, des souvenirs qui étaient miens ; souvent je parle par sa bouche » (*FC I*, 365). Anne est porteuse d'une charge émotionnelle qu'elle partage avec Beauvoir : la romancière lui a transmis le poids de son intériorité, avec tout ce qu'elle comporte d'« aspects négatifs » : « la peur de mourir et le vertige du néant, la vanité du divertissement, la honte d'oublier, le scandale de vivre ». Mais la sphère relationnelle d'Anne, tout ce qui l'engage aux autres et au monde, est radicalement différente de celle de Beauvoir :

Cependant elle n'a ni mes appétits, ni mes entêtements, ni surtout l'autonomie que me donne un métier qui me tient à cœur. Ses relations avec un homme de vingt ans plus âgé qu'elle sont presque filiales et, malgré leur entente, la laissent solitaire ; elle n'est que timidement engagée dans sa profession. (*FC I*, 365)

Anne est un « être relatif » : elle est épouse, mère, témoin, mais elle n'est pas engagée dans une expérience personnelle qui lui tienne à cœur¹⁰²⁴. Autrement dit, Beauvoir a délesté Anne d'un poids herméneutique, existentiel et axiologique, qui apparaît chez son double *compensatoire* masculin : Henri. C'est sans doute celui qui incarne le mieux ces trois dimensions : « La joie d'exister, la gaieté d'entreprendre, le plaisir d'écrire, j'en ai doté Henri. Il me ressemble autant qu'Anne au moins, et peut-être davantage » (*FC I*, 365).

Cet aperçu de la genèse du personnage de fiction, qui envisage une structuration et une distribution des différents *moi* en des personnages différents dans une forme de coexistence, rejoint l'analyse de Freud dans « La création littéraire et le rêve éveillé » :

Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son *moi* par l'auto-observation en « *moi partiels* », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique¹⁰²⁵.

Il arrive aussi que Beauvoir forme une figure unique de traits empruntés à plusieurs, de telle sorte qu'on aboutit à une *condensation*¹⁰²⁶ d'identités plurielles. Ces projections et ces

¹⁰²³ Valérie Stemmer, « Formes romanesques dans *L'Invitée* », (*Re*)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 423.

¹⁰²⁴ Beauvoir revient aussi sur sa différence avec Anne dans une interview donnée par Madeleine Chapsal en 1960 (voir *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, *op.cit.*, p. 395).

¹⁰²⁵ Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 78.

¹⁰²⁶ Ce qu'écrit Freud dans *Sur le rêve* à propos de la condensation du rêve s'adapte ici parfaitement à la formation composite des personnages, au glissement inconscient d'un personnage à l'autre et à l'effet de mirage

déplacements d'identités, de la vie au roman et d'un roman à l'autre, ne s'autorisent aucune frontière entre réalité et fiction. Prenons Murielle, dans la nouvelle *Monologue*. Il y a chez elle quelque chose de ces « cas extrêmes » dont les jeunes Sartre et Beauvoir se délectaient dans leurs explorations du monde humain, « quelque chose qui ne réussit à percer ni les routines ni les lieux communs du langage mais qui parfois éclate, scandaleusement » (FA, 50). Ce « monologue de la délirante », telle que le présente Jacqueline Piatier au moment de sa publication en février 1968, « d'où Simone de Beauvoir le tire-t-elle¹⁰²⁷ » ? Certainement d'un brassage de figures féminines plurielles, d'existences singulières, qui se sont mêlées sous diverses formes à la sienne au cours de sa vie. Des visages qui *hantent* Beauvoir, des images en lambeaux, des souvenirs encore brûlants. Derrière l'histoire de Murielle se profilent le naufrage de Simone Jollivet¹⁰²⁸, les délires incohérents et le sentiment de persécution de Violette Leduc à la fin de sa vie, la tyrannie maternelle exercée par Nathalie Sorokine¹⁰²⁹ ou par la mère de Sylvie Le Bon de Beauvoir¹⁰³⁰. Peut-être avait-elle encore en tête le cas de Renée Ballon, alias « Louise Perron », dont le comportement psychotique et paranoïaque avait fortement impressionné Beauvoir et Sartre, qui s'en inspira pour sa propre nouvelle « La Chambre » en 1937. Reste un modèle plus probable encore : Wanda, la sœur d'Olga Kosakiewicz, qui, dans le début des années 1960, persécutait Sartre de délires haineux.

Du côté de la fiction, des personnages comme Xavière dans *L'Invitée*, Denise dans *Le Sang des autres*, Régine dans *Tous les hommes sont mortels*, Nadine ou Paule dans *Les Mandarins*, ont préfiguré à leur manière le cas extrême que représente Murielle, « une femme qui se sait responsable du suicide de sa fille et que tout son entourage condamne », et, de surcroît, atteinte de « paraphrénie » (TCF, 176). Beauvoir a créé de toutes pièces une *lignée romanesque* de créatures féminines « malchanceuses¹⁰³¹ », égoïstes, dépouillées de tout à force de vouloir ressembler à l'homme qu'elles aiment. C'est le cas de Paule :

Mieux qu'au temps du *Sang des autres*, où j'avais esquissé sous le nom de Denise une de ces malchanceuses, je savais combien il est dangereux pour une femme d'engager tout de soi dans sa

qui en découle : « Je puis former une figure unique de traits empruntés à plusieurs ; je puis voir en rêve une physionomie bien connue et lui donner le nom de quelqu'un d'autre, ou bien l'identifier complètement mais la placer dans une situation où, en réalité, c'est une autre personne qui se trouve. Dans ces différents cas, il faut trouver le caractère commun aux différents motifs de la combinaison. La condensation de plusieurs personnes en une seule confère à toutes ces personnes une sorte d'équivalence, elle les met, d'un point de vue spécial, sur le même plan. Cette équivalence [...] le plus souvent ne se découvre qu'à l'analyse. » Cité par Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 2012, p. 33-34.

¹⁰²⁷ C'est en effet l'interrogation formulée par Jacqueline Piatier dans son compte-rendu du *Monde*, « Le démon du bien. "La Femme rompue" de Simone de Beauvoir » (février 1968).

¹⁰²⁸ On retrouve dans la « Camille » des *Mémoires* le même narcissisme et les mêmes préoccupations alimentaires et hygiéniques que Murielle.

¹⁰²⁹ « Lise Oblanoff » dans les *Mémoires*.

¹⁰³⁰ Sylvie Le Bon de Beauvoir, au cours d'une conversation, lors des recherches que j'ai effectuées en 2012 sur le manuscrit de *Monologue*, m'a fait part de cette ressemblance manifeste entre l'histoire personnelle de « Sylvie » et sa propre expérience biographique. Elle serait donc à l'origine du personnage de fiction.

¹⁰³¹ Le terme, choisi par Beauvoir comme l'indique la citation suivante, suggère que ces femmes sont soumises à une forme de malédiction ; il traduit bien l'impression intime, plusieurs fois évoquée dans ses *Mémoires*, que le sort s'acharne sur certaines d'entre elles.

liaison avec un écrivain ou un artiste, buté sur ses projets : renonçant à ses goûts, à ses occupations, elle s'éténue à l'imiter sans pouvoir le rejoindre et s'il se détourne d'elle, elle se retrouve dépouillée de tout ; j'avais vu quantité d'exemples de cette déchéance et j'avais envie d'en parler. (FC I, 362)

Des femmes seules, en perte d'identité — pulvérisées. Il existe une profonde cohérence entre la technique utilisée par Beauvoir et l'effet que vise son travail créateur : la plupart des créatures féminines, si elles prennent corps dans le texte selon des chemins divers qui ne se recourent pas forcément, apparaissent comme profondément *divisées*. On a pu reprocher aux *Mandarins* l'absence d'« héroïnes positives » affichant pleinement leur féminité et leur liberté et s'inscrivant dans une forme de consensus sur l'image de la femme ; c'est justement parce qu'elles ne sont jamais apparues à Beauvoir comme telles, mais au contraire dans toutes leurs nuances subtiles et leurs contradictions. On a beau chercher : aucun roman n'offre l'image d'une femme forte et accomplie. Même Anne, la moins « aliénée » de toutes peut-être, ne réussit pas à trouver dans ses propres entreprises un accomplissement.

« Peu importe dans quelle mesure et de quelle manière la fiction s'inspire du donné : elle ne s'édifie qu'en le pulvérisant pour le faire renaître à une autre existence » (FC I, 364-365). Une analogie avec la peinture nous semble particulièrement opérante pour comprendre la désagrégation de « l'arc-en-ciel », métaphore du monde réel, et la capacité qu'a la romancière de créer du nouveau en recollant les morceaux selon des intentions précises. Dans *Tout compte fait*, Beauvoir raconte pourquoi elle a toujours été éblouie par la peinture de Klee, qu'elle considère comme le plus grand de tous les peintres modernes.

Villes, maisons, jardins, faune et flore lui servent de prétexte pour *pulvériser l'arc-en-ciel* et en rassembler les morceaux à sa guise : ce qu'il nous offre, dans ces créations, c'est le bonheur même rendu accessible au regard. Il s'inspire de la réalité mais il la découvre à neuf. [...] Sa démarche est l'inverse de celle de Picasso dont le pinceau décompose et analyse la réalité. Klee la saisit comme une présence globale qui déborde ses apparentes limites ; *chaque chose est liée à l'ensemble du cosmos et il appartient à l'artiste de rendre cette liaison visible en dégagant les analogies que toutes soutiennent entre elles*. (TCF, 280-282 ; je souligne)

On retrouve dans ces lignes certains des fondements du « roman métaphysique » soutenant le projet d'un « dévoilement de l'existence », tels qu'ils ont été tracés par Beauvoir, à la fin de son manifeste de 1946 :

Honnêtement lu, honnêtement écrit, un roman métaphysique apporte un dévoilement de l'existence dont aucun autre mode d'expression ne saurait fournir l'équivalent ; loin d'être, comme on l'a parfois prétendu, une dangereuse déviation du genre romanesque, il m'en semble au contraire, dans la mesure où il est réussi, l'accomplissement le plus achevé puisqu'il s'efforce de *saisir l'homme et les événements humains dans leur rapport avec la totalité du monde*, puisque lui seul peut réussir ce à quoi échouent la pure littérature comme la pure philosophie : *évoquer dans son unité vivante et sa fondamentale ambiguïté vivante cette destinée qui est la nôtre et qui s'inscrit à la fois dans le temps et dans l'éternité*. (ES, 84 ; je souligne)

Le précepte qui clôt le manifeste repose sur la double nature paradoxale de la « destinée », de l'existence ainsi dévoilée, rendue par un rythme deux fois binaire : à la fois une et ambiguë,

singulière et universelle. Derrière l'insistance sur la dynamique interne du roman métaphysique (« vivante »), se joue une conception du récit qui rompt avec les formes du réalisme classique où tout serait donné d'avance. Beauvoir veut avant tout rendre, à la manière de Klee, la vision d'un monde en gestation.

2. La veine phénoménologique du roman

Le point de vue phénoménologique que Beauvoir adopte avec Sartre repose sur une certaine conception de la temporalité. Tous deux se tournent résolument vers une autre forme de réalisme que l'on pourrait qualifier de « phénoménologique » pour rendre compte de l'événementialité de la matière racontée.

Nous avons déjà mis en évidence l'importance pour la romancière de certaines modalités de l'intrigue comme le suspense et la surprise, vecteurs de la tension narrative à l'œuvre dans ses romans. Beauvoir accorde un traitement tout particulier à la notion d'événement, à la fois comme thème privilégié et comme dynamique temporelle de la fiction. On voit bien ce que le traitement romanesque de l'événement peut apporter au roman métaphysique et à sa formulation esthétique : c'est dans l'événement brut, pris dans son jaillissement, c'est-à-dire dans le temps même de son avènement, que se situe le centre de gravité du roman qui cherche à construire, pour ses personnages, des situations métaphysiques. Bien conçu, le roman métaphysique doit s'efforcer de « saisir l'homme et les événements humains dans leur rapport avec la totalité du monde » (ES, 84). L'étude de la « mise en saillance de la temporalité¹⁰³² », pour reprendre l'expression de Raphaël Baroni, est donc ici privilégiée, de même que le premier roman de Beauvoir, *L'Invitée*, qui nous paraît particulièrement bien illustrer et incarner le choix phénoménologique de l'auteure.

2.1. L'événement saillant et le quotidien

Par exemple, quand Julien Gracq raconte dans *La Presqu'île* la manière dont le conducteur d'une voiture scrute impatiemment les signes annonciateurs de la mer, vers laquelle il se précipite avec passion, l'événement se trouve inscrit au cœur du quotidien, sans pour autant perdre la saillance particulière qui définit son événementialité¹⁰³³.

Le caractère intime de l'événement, tel que Raphaël Baroni l'analyse chez Julien Gracq, est l'un des traits privilégiés par le roman beauvoirien. De même, cette *attente* de l'événement qui régit davantage l'intrigue gracquienne que l'événement lui-même¹⁰³⁴ apparaît chez presque tous les personnages beauvoiriens — essentiellement féminins. L'attention que

¹⁰³² Raphaël Baroni, « L'événement, le récit et la littérature », Entretien avec Raphaël Baroni, propos recueillis par M.-L. Acquier, *La Relation de la littérature à l'événement* (XIX^e-XXI^e siècles), dir. M.-L. Acquier et Ph. Merlo, L'Harmattan, 2012, p. 273.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 268.

¹⁰³⁴ Voir l'analyse de R. Baroni, dans *L'Œuvre du temps*, op. cit., p. 27-28.

Beauvoir leur porte n'est pas tant suscitée par leurs actions effectives que par l'attente passionnée de ce qui est à venir. Tous sont en *manque* d'événements dans leur quotidien.

Si l'événement constitue l'objet d'un véritable fantasme pour les personnages, c'est parce qu'il possède une dimension ontologique fondamentale : il agit au cœur de leur subjectivité et participe à la refondation de leur identité. Au début de *L'Invitée*, le monde dans lequel évoluent les personnages est un monde de l'indifférenciation et de l'immobilisme. Il n'y a que des *pseudo*-événements, de pâles copies d'actes dans un temps qui se donne comme dépourvu de toute orientation, un temps qui n'est qu'éternel présent, sans acte et sans projet : « une addition indéfinie d'instantanés indifférents » (I, 159). Xavière est l'Événement qui viendra rompre cette monotonie dans la vie du couple Françoise-Pierre. Elisabeth, elle, est à la recherche d'une *vraie* vie ; pourtant, rien de ce qui lui arrive n'arrive pour de bon :

Parfois, en regardant au loin dans le brouillard, on apercevait quelque chose qui ressemblait à un événement ou à un acte ; les gens pouvaient s'y laisser prendre : mais ce n'étaient que des trompe-l'œil grossiers. (I, 269)

L'événement émerge d'une masse informe que la plume beauvoirienne se plaît à plusieurs reprises à nommer « brouillard ». Le brouillard noie le relief ; il agit comme un écran qui barre l'horizon. S'il est souvent doté d'un caractère météorologique, il prend une dimension psychologique et ontologique lorsqu'il caractérise l'état psychique d'un personnage¹⁰³⁵. Ainsi s'empare-t-il de la conscience de Françoise tant qu'elle n'a pas mis en mots ses pensées. Seule la parole est capable de pulvériser l'illusion du vrai : « Tant qu'elle ne l'avait pas raconté à Pierre, aucun événement n'était tout à fait vrai : il flottait, immobile, incertain, dans des espèces de limbes » (I, 30). Faute de s'attacher à des mots, ses pensées restent des brouillards, comme celles de Roquentin.

De la même manière, Anne, de retour à Paris après son aventure amoureuse avec Lewis, cherche à sortir du brouillard et à retrouver une vie qu'elle a laissée de l'autre côté de l'océan. En mettant en mots son expérience américaine et en la transmettant à Robert, elle espère sortir d'une vie illusoire pour retrouver une vie réelle, faite d'inconnu et de nouveauté :

Je regardais les pelouses, le lac, les cygnes ; un jour, bientôt, j'aimerais de nouveau Paris ; j'aurais des ennuis, des plaisirs, des préférences, *ma vie allait émerger du brouillard*, ma vie d'ici, la vraie, et elle m'occuperait tout entière. *J'ai pris brusquement la parole, il me fallait affirmer qu'il était réel lui aussi ce monde dont me séparait un océan, une nuit ; j'ai raconté ma dernière semaine.* (M, 492 ; je souligne)

La romancière, ici encore, rejoint la pensée de son contemporain Paul Ricœur, pour qui le langage apparaît comme un facteur essentiel à la construction d'une identité. Si, selon le

¹⁰³⁵ On comprend, dès lors, l'importance que Beauvoir accorde, dans *La Cérémonie des adieux*, à la perte de la vue de Sartre à la fin de sa vie, puisque cette défaillance physique condamne non seulement l'écrivain, mais aussi l'homme sans recours : « Il était de plus en plus pessimiste, en ce qui concernait sa vue. Le brouillard s'épaississait, m'a-t-il dit. Pendant un déjeuner à La Coupole, il m'a dit aussi : "J'ai l'impression que ma vue ne guérira pas." » (CA, 95) Beauvoir se dit « ravagée » d'assister à l'agonie d'un espoir : que Sartre puisse retrouver un jour ses yeux, miroir de sa conscience.

philosophe, tout n'est pas langage, tout, dans l'expérience, n'accède au sens que sous la condition d'être porté au langage. L'idée d'une identité narrative, s'élaborant grâce à la médiation de l'événement narré¹⁰³⁶ est partagée par la romancière, qui inscrit la constitution du soi dans un contexte interlocutif. C'est dire qu'il n'y a d'événement que narré, raconté, pris dans les filets d'un récit.

Beauvoir a transposé sur certains de ses personnages féminins sa propre impatience devant la moindre fulguration intérieure. Comme elle, Françoise, Hélène ou Anne ressentent le besoin d'être saisies, frappées, étonnées par la brutalité d'un événement, de vivre des instants exceptionnels, de s'éprouver assaillies par quelque chose d'inconnu et d'absolument neuf. C'est sans doute dans *L'Amérique au jour le jour* qu'on rencontre le mieux ce besoin urgent d'événement, et sa portée ontologique qui agit au cœur de l'existant. Dès son envol en janvier 1947 pour la « cité légendaire », New York, Beauvoir exulte : « Quelque chose est en train d'arriver. On peut compter dans une vie les minutes où quelque chose arrive¹⁰³⁷. » Le voyage entraîne une véritable mutation de son être propre : « [...] il me semble que je vais sortir de ma vie ; je ne sais si ce sera à travers la colère ou l'espoir, mais quelque chose va se dévoiler, un monde si plein, si riche et si imprévu que je connaîtrai l'extraordinaire aventure de devenir moi-même une autre » (*AJJ*, 11-12).

Sur ce point, il ne fait pas de doute que Beauvoir se souvient des deux significations de « l'aventure » au sens de Jacques Rivière, lorsqu'il avait envisagé, avant la Première guerre, l'apparition d'un « roman d'aventure » au singulier : l'orientation vers l'avenir et l'ouverture aux choses inconnues. « L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer¹⁰³⁸. » Beauvoir, fervente lectrice de Rivière dans sa jeunesse, s'inscrit bien dans une réflexion inaugurée par le futur directeur de *La N.R.F.*¹⁰³⁹.

Avec la parole, l'acte individuel apparaît aussi comme un moyen de faire jaillir l'événement et de sortir d'une existence inauthentique : « Quelque chose à faire ; un acte authentique qui ferait couler de vraies larmes. À ce moment-là peut-être, elle sentirait qu'elle aussi elle vivait pour de bon » (*I*, 283). Ces propos sont d'Élisabeth, mais Françoise aurait pu les formuler, car cet acte authentique, c'est bien elle qui va l'accomplir par un acte irréversible, le meurtre de Xavière. Cet acte était en quelque sorte préparé par une série d'indices qui anticipaient sur le développement de l'histoire : « Si elle voulait que quelque chose arrive, Françoise ne pouvait compter que sur elle-même » (*I*, 451). L'événement vaut par l'acte singulier qui le constitue en tant que tel, c'est-à-dire par la force agissante d'une conscience. Le sujet porte l'entière responsabilité de l'événement : il en est la source et la caution éthique, engageant donc par là même sa liberté — Françoise aurait pu choisir de

¹⁰³⁶ C'est dans *Soi-même comme un autre* que Ricœur développe les diverses modalités de la constitution de l'identité.

¹⁰³⁷ Le récit de voyage commence par ces deux phrases, nouant d'emblée l'événement à l'existence.

¹⁰³⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Éditions des Syrtes, 2000, p. 66. Ce texte a d'abord paru dans *La Nouvelle Revue française* en mai, juin et juillet 1913.

¹⁰³⁹ Ses *Cahiers de jeunesse* témoignent de l'importance de l'influence de Rivière dans sa formation littéraire, et, dans un cercle plus large, de celle de l'auteur du *Grand Meaulnes*, qui immortalisa en partie le modèle de Rivière.

suspendre son geste meurtrier. D'autre part, l'événement définit l'engagement du sujet dans un acte *décisif*, entraînant son caractère inéluctable et irréversible :

Ce qu'il fallait, c'était se cramponner sans relâche à cette décision devant laquelle elle s'était trouvée soudain ; elle ne savait pas par quel moyen, mais quelque chose devait arriver avant demain. (I, 450)

Beauvoir double la valeur existentielle de l'événement d'une dimension éthique, qui correspond à la « morale existentialiste » qu'elle s'attache à construire dans les années quarante. C'est dire que les rapports du roman à l'événement ne sont pas seulement l'occasion d'une recherche formelle, mais qu'ils redéfinissent les contours ambitieux d'un projet philosophique qui puisse donner sens à « l'être-dans-le-monde ».

Sortir d'un monde feutré, silencieux, d'une lumière étouffée par la banalité du quotidien et par l'ennui. Dans *La Vie tranquille*, le deuxième roman de Marguerite Duras, écrit entre 1942 et 1944, un même désir anime l'héroïne, Françoise :

Je pense bien [...] qu'il pourrait exister un événement qui serait le mien tellement que je l'habiterais tout entier. Alors, je me réclamerais de mes défaites, de mon insignifiance et même de cet instant. Mais avant, inutile d'essayer¹⁰⁴⁰.

Les premiers romans de Duras, *Les Impudents* et surtout *La Vie tranquille*, respiraient bien « l'air "existentialiste" de l'époque¹⁰⁴¹ ». Proche de *La Nausée* et de *L'Étranger* par ses thèmes — l'ennui, le hasard, l'absurde —, le roman durassien l'est tout autant de *L'Invitée* par le travail sur l'écriture du point de vue et du discours intérieur du personnage féminin, exprimant son inaptitude à ce monde et réagissant par un geste de révolte dont elle ne paraît pas envisager les conséquences précises ni la cruauté. « Rien ne vous retient en arrière, rien ne vous pousse en avant, même faiblement¹⁰⁴² » : le discours de Francine, dite *Françoise*¹⁰⁴³, reproduit ce que ressent par moments *Françoise* — une indifférence exaspérée, un ennui incommensurable. En révélant à Nicolas, son frère, les relations entre sa femme et l'oncle Jérôme, elle le pousse au crime et tente par là de sortir de « [s]es marécages d'ennui¹⁰⁴⁴ ». Si l'ancrage du roman durassien est plutôt de type mauriacien — l'histoire se passe dans le sud-ouest de la France, en Dordogne —, on reconnaît aisément les signes d'une écriture existentialiste qui cherche comme remède à l'ennui la mise à distance d'autrui et la réappropriation de soi. C'est tout l'enjeu de la troisième partie du livre que de se choisir une place dans le monde : « Quels qu'ils soient, les événements prochains ne me feront ni joie ni

¹⁰⁴⁰ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, dans *Œuvres Complètes*, tome I, éd. publiée sous la dir. de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 226.

¹⁰⁴¹ Voir Gilles Philippe, Préface à M. Duras, dans *Œuvres Complètes*, *ibid.*, p. X.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 226-227.

¹⁰⁴³ L'homophonie n'est-elle pas un indice de parenté entre les deux personnages et, par-delà l'onomastique, entre les deux écrivaines ? Christiane Blot-Labarrère rapporte que le nom de Simone de Beauvoir figurait sur la quatrième de couverture de l'édition originale de *La Vie tranquille*, aux côtés de Louise de Vilморin et de Louise Weiss (voir « Notice » de *La Vie tranquille*, dans *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 1429).

¹⁰⁴⁴ M. Duras, *La Vie tranquille*, *op. cit.*, p. 246.

peine. Je me coulerai au travers, j'ai choisi ma place, elle est là où il n'y a rien à faire qu'à regarder¹⁰⁴⁵. »

2.2. Un art du temps vécu

Pour bien saisir les enjeux esthétiques du traitement beauvoirien de l'événement, il faut revenir à son manifeste de 1946 : opposant le travail de l'essayiste à celui du romancier, Beauvoir met en avant l'idée d'une littérature constituée d'expériences singulières, d'événements vécus, faits d'*action*, d'*émotion* et de *sentiment*. Cette triade est au cœur de son projet esthétique¹⁰⁴⁶. Beauvoir cherche à redonner au roman une dynamique interne, prenant ainsi ses distances avec une conception préfabriquée du récit. Elle se situe pleinement dans la ligne de pensée de Sartre qui écrivait en août 1938 :

Dans le roman, les jeux ne sont pas faits car l'homme romanesque est libre. Ils se font sous nos yeux ; notre impatience, notre ignorance, notre attente sont les mêmes que celles du héros. [...] *L'événement du roman est une présence innommée : on ne peut rien en dire, car il se fait [...]*¹⁰⁴⁷.

Si le récit explique, le roman montre. Il permet, selon Beauvoir, « d'effectuer des expériences imaginaires aussi riches, aussi complètes, aussi inquiétantes que les expériences vécues » : le lecteur s'émeut, il approuve ou il s'indigne « par un mouvement de tout son être » (ES, 73), à la manière d'un enfant qui découvrirait concrètement sa présence au monde, dans une saisie originelle de la réalité métaphysique — sa liberté, son délaissement, l'opacité des choses ou encore la présence d'autrui. C'est vouloir restituer le jaillissement de l'événement pour retrouver l'émotion originelle propre à l'enfance¹⁰⁴⁸.

De la théorie à la pratique, Beauvoir se heurte à une difficulté de taille : comment transformer le moment existentiel, contingent, donc informe, en événement porteur de signification ? Si l'existence est détotalisée, toujours inachevée, si la conscience est un perpétuel dépassement de l'instant présent, comment saisir par les mots ce qui advient *au présent* ? La temporalité rationnelle semble désormais impraticable, parce qu'elle ne répond plus aux attentes d'un roman de l'immédiateté et du surgissement — condition *sine qua non* d'une littérature existentielle et métaphysique. Beauvoir, comme Sartre, « prend ses distances avec une conception classique du récit, où l'événement, toujours raconté au passé, ne devient

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 267.

¹⁰⁴⁶ Le texte se réfère clairement à l'idée d'intentionnalité qui est au cœur de la tradition phénoménologique : « Dans le monde réel, le sens d'un objet n'est pas un concept saisissable par le pur entendement : c'est l'objet en tant qu'il se dévoile à nous dans la relation globale que nous soutenons avec lui et qui est action, émotion, sentiment [...] » (ES, 72-73).

¹⁰⁴⁷ J.-P. Sartre, « À propos de John Dos Passos et de 1919 » [août 1938], dans *Situations, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, p. 15-16.

¹⁰⁴⁸ La comparaison avec l'émotion enfantine liée à sa présence au monde est présente dans le texte : « En particulier, il arrive souvent aux enfants qui ne sont pas encore ancrés dans leur petit coin d'univers d'éprouver avec étonnement leur corps. Par exemple, c'est une expérience métaphysique que cette découverte de l'"ipséité" décrite par Lewis Carroll dans *Alice au pays des merveilles*, par Richard Hughes dans *Un cyclone à la Jamaïque* ; l'enfant découvre concrètement sa présence au monde [...]. » (ES, 79)

intelligible que par son inscription dans un ordre chronologique qui recouvre en fait un ordre logique ou causal¹⁰⁴⁹ ». L'événement doit désormais s'affirmer comme « présence », il répond à la notion husserlienne d'*intentionnalité*, qui est un mouvement de projection, une forme d'éclatement de la conscience se rencontrant avec le monde. De là naît une certaine idée du temps : c'est le rapport intentionnel du sujet orienté vers l'objet qui fonde la conscience intime du temps, à l'opposé d'une conscience surplombante, telle que la définit Merleau-Ponty, en 1945, dans *Phénoménologie de la perception* : « [...] une conscience thétique du temps qui le domine et qui l'embrasse détruit le phénomène du temps¹⁰⁵⁰ ». Pour ne pas figer le temps dans le *logos*, dans une forme constituée, l'événement doit donc être appréhendé par la romancière au moment de son irruption dans la conscience des personnages. Un art du temps, non pas imposé aux personnages de l'extérieur, mais qui exprime le sens du *vécu*.

L'Invitée correspond tout à fait à l'esthétique du réalisme métaphysique que Beauvoir développe au même moment dans ses essais théoriques, inscrivant l'événement dans un sens phénoménologique. Pris dans son acception commune — ce qui advient —, l'événement se distingue du simple *fait* par sa capacité à se détacher de la suite indistincte des phénomènes dans laquelle il s'insère. Or la question de la « donation » de l'événement, c'est-à-dire la manière dont il s'offre à l'appréhension du sujet et dont celui-ci le constitue en événement, est directement prise en charge par les personnages, notamment par l'héroïne, Françoise.

Le réalisme métaphysique ne cherche pas à occulter l'opacité ou l'incertitude du présent. C'est au contraire dans ces conditions que le roman apparaîtra comme une « authentique aventure spirituelle » (*ES*, 76). Beauvoir veut échapper au finalisme du récit qui impose, de l'extérieur, un sens au lecteur. Elle écrit dans *La Force de l'âge* : « J'ai voulu aussi que les faits ne s'enchaînent pas selon les rapports univoques de causalité, mais qu'ils soient à la fois, comme dans la vie même, compréhensibles et contingents. » (*FA*, 392) Pour illustrer cette règle, elle donne l'exemple d'une scène particulièrement émouvante de *L'Invitée* — certainement l'une des scènes d'amour les plus heureuses de son œuvre romanesque :

Françoise couche avec Gerbert pour se venger de Xavière, mais aussi parce que ses consignes morales ne jouent plus, parce qu'elle se sent vieille, parce qu'elle se sent jeune, pour un tas de raisons qui débordent toutes celles qu'on pourrait indiquer.

Ce nouveau type de réalisme, que Beauvoir partage avec Sartre à la fin des années trente, implique l'abandon de l'omniscience narrative au profit d'une narration qui épouse étroitement la subjectivité du personnage, « sans médiation ni distance ». Le narrateur s'interdit d'intervenir dans le déroulement du temps et de résumer une conversation ou un événement.

Enfin, il est un point sur lequel insiste particulièrement Beauvoir : le point de vue du lecteur. Il existe une coïncidence idéale de la subjectivité du lecteur avec celle du romancier, si bien que le temps de l'histoire et celui de la lecture sont appelés à converger : « [...] l'opacité des événements que [le romancier] évoque manifeste la résistance qu'il rencontre au

¹⁰⁴⁹ B. Denis, « “Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur”. Événement et roman chez Jean-Paul Sartre », *Que se passe-t-il ?*, op. cit., p. 216.

¹⁰⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 475.

cours de l'acte créateur » (ES, 76). Le lecteur, « tendu vers un événement dont l'épaisseur des pages imprimées le sépare », éprouve « comme les personnages eux-mêmes la résistance et le passage du temps » (FA, 392).

Beauvoir s'est laissée surprendre par la guerre pendant la rédaction de *L'Invitée*. Comme nous l'avons suggéré, la guerre apparaît comme l'horizon *événementiel* du roman puisque la fin est marquée par le départ effectif de Pierre au front. Cette nouvelle donne a entraîné un changement d'appréhension de l'événement qu'est la guerre. Envisagé dans sa dimension singulière, phénoménologique, l'événement devient soudain *historique* :

Le soir tombait. Ils étaient là, trois intellectuels français qui méditaient et devisaient dans la paix inquiète d'un village de France, en face de la guerre qui se levait. Sous sa trompeuse simplicité, *cet instant avait la grandeur d'une page d'histoire*. (I, 469 ; je souligne)

Il est surprenant de voir apparaître, dans ce roman de la conscience subjective, la présence sensible d'un narrateur extérieur, du moins d'une instance organisatrice, surplombante, qui adopte un point de vue « absolu », posant un regard rétrospectif sur la situation des personnages, comme si elle regardait en arrière les choses depuis l'avenir. N'est-ce pas précisément ce que Sartre reprochait à la technique de Faulkner dans son article de 1939¹⁰⁵¹ ? Ce point de vue, on l'aura compris, constitue une entrave au « réalisme brut de la subjectivité sans médiation ni distance », pour reprendre la formule sartrienne.

Mais, à y regarder de plus près, ce point de vue est rendu caduc par quelque chose de trop signifiant, de trop *stéréotypé*, dans la mise en scène qui est faite du petit groupe d'intellectuels, à la manière d'une vieille photographie. On trouverait sans doute une explication dans l'origine de la focalisation : le chapitre IX de la deuxième partie est centré sur le regard d'Élisabeth qui ne voit le monde qu'à travers un écran — théâtre ou photographie. La scène, en effet, est perçue de son point de vue comme l'indique le début du chapitre :

Élisabeth traversa l'hôtel désert et s'avança jusqu'au jardin. Près d'une grotte de rocaïlle dont l'ombre les enveloppait, ils étaient assis tous les deux. Pierre écrivait, Françoise était à demi couchée dans un transatlantique ; aucun des deux ne bougeait, *on aurait dit un tableau vivant*. Élisabeth resta clouée sur place : dès qu'ils l'apercevraient, ils changeraient de visage, *il ne fallait pas se montrer* avant d'avoir déchiffré leur secret. (I, 467-468 ; je souligne)

Ce regard est donc loin d'être objectif, comme l'indiquent les marques du style indirect libre (« on aurait dit ») et l'auto-injonction (« il ne fallait pas »). Beauvoir, en attribuant le point de vue à un personnage qui ne voit du monde que des « trompe-l'œil grossiers » (I, 269), déconstruit de l'intérieur la vision distancée des événements et le point de vue absolu sur les choses. Elle désamorce le risque de rendre inactuel le moment temporel qu'elle cherche à

¹⁰⁵¹ « Il semble qu'on puisse comparer la vision du monde de Faulkner à celle d'un homme assis dans une auto découverte et qui regarde en arrière. À chaque instant, des ombres informes surgissent à sa droite, à sa gauche, [...] qui ne deviennent des arbres, des hommes, des voitures qu'un peu plus tard, avec le recul. » (J.-P. Sartre, « À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner » [juillet 1939], *Situations I*, op. cit., p. 68.

saisir. Un peu plus loin, on retrouve la même *artificialité* de la description lorsqu'Élisabeth imagine leur retour à Paris, après leur parenthèse insouciant dans le sud de la France, et quelques jours avant le départ de Pierre au front :

Dans quelques jours ils seraient séparés. Pierre ne serait plus sous son treillis de toile qu'un soldat anonyme et solitaire. Françoise verrait le théâtre fermé, ses amis disséminés. Elisabeth fixa l'horizon bleu où venaient se fondre les roses et les verts de la plaine. Dans la tragique lumière de l'histoire, les gens se trouvaient dépouillés de leur mystère inquiétant. Tout était calme ; le monde entier était en suspens et dans cette attente universelle, Elisabeth se sentit accordée sans crainte, sans désir à l'immobilité du soir. (I, 470)

Dans la seconde partie du chapitre, c'est au tour de Françoise de prendre en charge le point de vue. Cette alternance entre deux visions du monde radicalement différentes a un effet esthétique évident : la vision de Françoise, au plus près de son expérience intime et d'une vision authentique des choses, fait faire au lecteur un saut dans le *présent*. L'histoire ne tarde pas en effet à redevenir inchoative ou émergente, après avoir été *arrêtée* par le regard figé d'Élisabeth. Les événements historiques retournent à leur forme singulière, celle de l'expérience personnelle et immédiate de personnages individuels qui agissent et subissent les événements — ce qui, selon Dorrit Cohn, est le propre de la fiction¹⁰⁵². C'est par le biais de Françoise que la fiction est capable de créer l'impression qu'elle présente les événements au moment où ils ont lieu, « amenant ainsi à la vie la “matière brute, vivante” de l'expérience, sans les distorsions de l'après-coup¹⁰⁵³ ».

Mais Beauvoir se heurte à une autre difficulté car la narration focalisée *sur* et *par* un personnage de fiction ne semble pas suffire à la création d'un romanesque de l'immédiateté. L'événement possède encore des traits phénoménologiques lorsqu'il traverse la conscience de Françoise, au moment douloureux du départ de Pierre au front :

Quelques couples s'étreignaient auprès de la barrière et soudain, en les regardant, des larmes montèrent aux yeux de Françoise. *En devenant anonyme, l'événement qu'elle était en train de vivre se faisait saisissable* ; sur ces visages étrangers, dans leurs sourires tremblants, tout le tragique de la séparation se révélait. (I, 478 ; je souligne)

Derrière la prise de conscience historique de Françoise se profile une théorie de l'événement. Celui-ci ne devient saisissable qu'au moment où il transcende les subjectivités, c'est-à-dire où sa dimension singulière, subjective, s'évanouit, compromettant la possibilité d'un romanesque de l'immédiateté. Ce passage souligne l'écueil que rencontre le romanesque beauvoirien : le présent de l'événement ne peut être atteint qu'au moment même où celui-ci s'objective, devient impersonnel et tombe dans l'anonymat. Lorsque l'événement devient visible dans son effectuation, il est, en quelque sorte, *déjà* advenu.

¹⁰⁵² « D'abord et avant tout, la fiction permet à l'écrivain de rendre les événements historiques sous la forme de l'expérience personnelle et immédiate d'êtres humains individuels » (Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction* [1999], trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 227).

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 228-229.

Pour clarifier les rapports qui entrent en jeu dans cette scène d'adieux émouvante, entre l'événement, l'advenant — celui auquel advient l'événement —, et le monde, nous utiliserons les propositions faites par Claude Romano dans son ouvrage *L'Événement et le monde*. L'advenant, Françoise, apparaît comme « pur spectateur » ou témoin extérieur, certes impliqué dans le spectacle mais « non pas au point de se comprendre [elle]-même à partir de l'événement qui, ainsi, lui survient ». À la rigueur, cet événement pourrait être « vu indifféremment par tout autre¹⁰⁵⁴ » que Françoise-même. Il se produit parce que « quelqu'un en général » le saisit, non pas nécessairement *moi-même*. C'est en ce sens qu'il faut comprendre « l'anonymat » de l'événement qui, dès lors, possède des caractéristiques communes avec le « fait intramondain » tel qu'il est défini par Claude Romano, ne survenant « proprement à personne, ou plutôt à personne en particulier » et se produisant « indifféremment pour tout témoin¹⁰⁵⁵ ».

Or, à la fin de ce passage, on glisse du « fait intramondain » et du fait « objectif » dans le monde à une conception de l'événement pris en son sens, cette fois-ci, *événemential*. On retrouve le point de vue du personnage : « Tout le tragique de la séparation se révélait ». L'événement, ici, « ouvre une faille dans ma propre aventure », révélant la « [t]ransformation de moi-même et du monde, indissociable [...] de l'expérience que j'en fais¹⁰⁵⁶ ». Beauvoir utilise la métaphore de la *marche* pour traduire le glissement vers cet événement qui lui échoit *en personne* et qui n'est destiné qu'à elle-même, quand bien même elle pourrait partager avec d'autres son chagrin :

Le malheur n'était encore visible nulle part, ni dans la tiédeur de l'air, ni dans les feuillages dorés des arbres, ni dans la fraîche odeur de légumes qui venaient des Halles ; tant qu'elle continuerait à marcher, il demeurerait insaisissable, mais il lui semblait que si elle s'arrêtait jamais, alors cette présence sournoise qu'elle sentait autour d'elle refluerait sur son cœur et le ferait éclater. (I, 479)

La marche, qui se traduit, au propre et au figuré, par une fuite en avant du sujet par rapport à l'événement¹⁰⁵⁷, conditionne la « neutralité » de l'événement et son caractère inauthentique. La déambulation réifie le temps, en fait une « chose fluente » pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty : elle « tue la temporalité authentique en la convertissant en espace, en une géographie du temps mort¹⁰⁵⁸ ». Si Françoise s'arrête, le « fait intramondain » se change en événement unique, adressé à Françoise de manière insubstituable¹⁰⁵⁹. Seule la station

¹⁰⁵⁴ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1998, p. 43.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁵⁷ On retrouve, d'un bout à l'autre de l'œuvre, le motif beauvoirien (et durassien) de la *marche* — une marche effrénée, allant parfois jusqu'à l'épuisement physique —, et qui fonctionne comme un remède transitoire à la souffrance, une manière de conjurer des pensées négatives, d'exorciser le mal qui ronge les personnages, comme l'exprime la femme de *L'Âge de discrétion* : « Je suis partie dans les rues, j'ai marché comme je l'ai fait souvent pour apaiser des peurs, des colères, pour conjurer des images. Seulement je n'ai plus vingt ans, ni même cinquante, la fatigue m'a prise très vite » (AD, 41).

¹⁰⁵⁸ R. Baroni, *L'Œuvre du temps*, op. cit., p. 138.

¹⁰⁵⁹ Le « tragique de la séparation » prend alors un sens rétroactif et renvoie, *in fine*, à la solitude métaphysique et essentielle des êtres face à l'absolue séparation de l'événement qu'est la guerre.

momentanée permet à l'événement de refluer sur la subjectivité et ainsi de laisser affleurer la souffrance. Le roman *réfléchit* ici sa propre difficulté à prendre en charge le jaillissement de l'existence par le biais de la métaphore (conversion d'une temporalité en espace : la marche).

La concurrence entre temps vécu et temps historique est donc parfaitement intégrée à la fiction. Beauvoir, en voulant faire entrer l'Histoire dans un « roman du courant de conscience », se heurte à une difficulté dont elle délivre en partie la complexité à travers les jeux de focalisation et la juxtaposition de deux appréhensions d'un même événement — celle d'Élisabeth et celle de Françoise. Le texte ne cesse de jouer sur les différentes dimensions de la temporalité — phénoménologique et/ou historique. Or, cette mise en saillance de la temporalité dans le roman aboutit à une fracture entre deux mouvements contradictoires que l'on retrouve d'un bout à l'autre de l'œuvre beauvoirienne : d'un côté le mouvement, qui permet d'échapper à l'immanence, de l'autre l'immobilité mortifère.

2.3. Un style phénoménologique

L'influence déterminante de la phénoménologie sur les romans de Beauvoir se découvre aussi dans le style ou la facture discursive. On voudrait ici faire valoir plusieurs arguments en faveur d'une reprise ou d'une transposition de la matière et de la perspective phénoménologique, héritée au plan philosophique de la phénoménologie de filiation husserlienne, dans la création romanesque des années 1940.

Prenons d'abord quelques chaînons caractéristiques de la pensée phénoménologique, qui serviront de cadre pour l'évaluation d'un *style* : l'*époque* phénoménologique ou la suspension de l'attitude naturelle qui consiste à croire en l'existence du monde ; le primat de la *perception* décrite comme donation immédiate d'un sens perceptif ; la structure phénoménologique du présent, faite de protentions et de rétentions, qui comprend des anticipations ou des *horizons* qui ne sont pas de l'ordre de la prédiction ou du programme ; enfin, la non-distinction initiale entre intériorité et extériorité qui permet de se focaliser sur l'expérience intersubjective, ou, pour le dire autrement, la co-constitution du sujet et du monde qui conteste la partition tranchée entre sujet et objet.

L'intérêt pour ce qui, dans la conscience perceptive, est « pré-réflexif » ou « anté-conceptuel » est particulièrement prégnant dans *L'Invitée*. Dans ce roman de la découverte d'autrui comme présence ennemie, les sensations et les impressions subjectives prennent le pas sur la raison et la réflexion. Ainsi le phénomène qu'est la haine de Françoise vis-à-vis de Xavière est-il représenté comme un pur surgissement, qui vaut par la force d'indétermination qu'il recèle :

En face de Xavière, elle sentait avec une espèce de joie *se lever en elle quelque chose de noir et d'amer qu'elle ne connaissait pas encore* et qui était presque une délivrance : puissante, libre, s'épanouissant enfin sans contrainte, *c'était la haine*. (I, 445 ; je souligne)

On reconnaît ici aisément les différents procédés d'un style phénoménologique. D'une part, l'apparition précède l'explication : le sujet réel, la haine, est repoussé, mis à distance à la fin de la phrase, procurant à la lecture une suspension provisoire de la source au profit du *phénomène*. Du point de vue langagier, la grammaire phénoménologique met en œuvre un

travail sur la prédication : le thème succède à l'ensemble de ses prédicats ou de ses caractérisants ; cet ordre fait passer les éléments phénoménalement importants en tête de groupe¹⁰⁶⁰. D'autre part, les indéfinis et les marques de modalisation (« une espèce de », « quelque chose », « pas encore », « presque »¹⁰⁶¹) éclairent l'apparition progressive, à une conscience, de la chose (« la haine »). Le présentatif (« c'était ») pose l'apparition de cette chose de manière absolue. La description de l'objet incite le lecteur à faire le saut vers ce qu'il s'agit de ressentir. La haine fonctionne bien ici comme un événement langagier qui mime l'événement réel, rigoureusement contemporain de ce dont il parle. À l'horizon de ce passage se dessine un réalisme que l'on peut qualifier de phénoménologique « pour souligner cette fois que la *mimésis* ne consiste plus dans la reproduction du réel mais plutôt dans la capacité du romancier de suggérer l'appréhension de l'événement par le sujet¹⁰⁶² », comme le souligne Benoît Denis à propos de l'écriture sartrienne.

On pourrait multiplier les exemples illustrant une écriture qui ne transite pas par le concept et qui fait surgir le réel directement dans la conscience du personnage. Parmi les procédés les plus représentatifs de ce style phénoménologique, une structure syntaxique émerge : la segmentation et les faits de reprise par le présentatif *c'est*¹⁰⁶³ à l'imparfait. Examinons ce présentatif de plus près. Il fait apparaître, dans une évidence parfaite, l'existence elle-même, la contingence, l'*en-soi*, une masse brute non traversée par la conscience : « Et les palissades, les cabanes de tôle, les jardins misérables où s'amoncelaient des ferrailles rouillées, ça ne faisait pas comme d'habitude un univers sordide et attirant ; *c'était* là, tout tassé sur soi-même, inerte, informe » (I, 150). La domination des éléments lexicaux sur les éléments structurels rejoint le souci phénoménologique de mettre en mots les choses, de présentifier des réalités pour les rendre pensables selon un principe d'intellection. Les choses sont simplement projetées sur l'écran blanc de la conscience.

Ce phénomène de segmentation est fréquemment associé à une recherche d'explication, de précision, de *justesse* de la réalité (donc, aussi, d'auto-correction), dans le discours que la conscience se tient à elle-même : « Ce n'était pas vraiment un avenir : *c'était* une étendue de

¹⁰⁶⁰ On trouverait dans *L'Invitée* de nombreux exemples de cet ordre phrastique : « Le passé, l'avenir, l'amour, le bonheur, c'était juste du bruit qu'on faisait avec sa bouche » (I, 158). « Elle embrassa la scène d'un seul coup d'œil : les belles actrices arrivées, les débutantes, les ratés décents, c'était une foule de destinées séparées qui composaient ce grouillement confus, ça donnait un peu le vertige » (I, 176).

¹⁰⁶¹ On voit bien par cet exemple ce que l'écriture phénoménologique propre à Beauvoir (et à Sartre) doit en partie à la révolution « impressionniste » ou « phénoméniste » des années 1850 à 1920, et au travail de Flaubert, puis des Goncourt, sur la langue. Comme le note Gilles Philippe, « à partir de Gustave Flaubert, c'est la langue elle-même qu'on cherche à renouveler pour la plier à cette nécessité d'exprimer l'indéfini, le flou, le vague, qui seraient le propre de la "sensation", c'est-à-dire de la conscience avec le réel, dès lors qu'elle ne transite pas avec le concept. » (Voir G. Philippe, « La langue littéraire, le phénomène et la pensée », dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, dir. G. Philippe et J. Piat, Fayard, 2009, p. 93). Relevons ici quelques-unes des marques d'une « grammaire phénoméniste » comme l'emploi du participe présent (« s'épanouissant ») et de l'imparfait (« c'était »), et surtout le tour pronominal qui semble doter l'objet perçu d'une volonté, indépendamment du sujet qui le perçoit : « elle sentait avec une espèce de joie se lever en elle quelque chose », tournures fréquentes chez Flaubert ou Huysmans (*Ibid.*, p. 112).

¹⁰⁶² B. Denis, « "Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur". Événement et roman chez Jean-Paul Sartre », *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁶³ Dans les citations suivantes, nous soulignons le présentatif.

temps informe et nu. » (I, 291) ; ou bien, en tête de phrase : « *C'était* presque insaisissable : un sourire faux, une phrase ambiguë suffisaient à empoisonner toute une sortie souriante » (I, 343). On trouve souvent le présentatif mis en anaphore : « Ce n'était pas seulement un sanctuaire où Xavière célébrait son propre culte : *c'était* une serre chaude où s'épanouissait une végétation luxuriante et vénéneuse, *c'était* un cachot d'hallucinée dont l'atmosphère moite collait au corps » (I, 342). On a ici un jeu de variation sur un thème, une série d'images, de métaphores qui doivent toutes suggérer la même chose : la chambre de Xavière.

Dès lors, le présentatif, lorsqu'il est utilisé plusieurs fois dans une même phrase, peut apparaître comme un marqueur de changement, de *scission* dans la vision du monde du personnage, la conscience se concentrant de façon obsédante sur un même objet : « D'ordinaire, le centre de Paris, *c'était* juste l'endroit où elle se trouvait. Aujourd'hui, tout était changé. Le centre de Paris, *c'était* ce café où Pierre et Xavière étaient attablés et Françoise errait dans de vagues banlieues » (I, 145).

D'autre part, en parvenant à actualiser la force du souvenir, le tour présentatif peut rendre compte de la succession des mouvements psychiques du personnage, et de leur hiérarchisation selon le degré d'implication de la conscience dans l'événement — de son degré d'intentionnalité :

C'était comme dans le grand café chantant, avec Gerbert ; un éparpillement d'instant, un grouillement de gestes et d'images sans suite ; Françoise se leva d'un bond, *c'était* insoutenable ; n'importe quelle souffrance valait mieux que cet abandon sans espoir au sein du vide et du chaos. (I, 214 ; je souligne)

Si la première occurrence établit une comparaison avec un souvenir (« *c'était comme* »), associant l'événement à une forme de rêve éveillé dans lequel la conscience est en partie *inconsciente* (comme l'atteste la succession phénoménologique des trois groupes nominaux), la deuxième occurrence marque une gradation très nette dans la perception de l'événement. La tournure « *c'était insoutenable* » correspond à un événement psychique totalement conscient et éprouvé physiquement par le sujet : le passage au passé simple décrivant la réaction d'effroi de Françoise (elle se lève d'un bond) traduit bien cette forme d'irruption pleinement consciente du scandale temporel dans la conscience du sujet.

Certaines formes grammaticales précises permettent au texte d'évoquer des phénomènes psychiques où la conscience est plus ou moins intentionnelle, c'est-à-dire impliquée dans l'énoncé. L'imparfait est le temps privilégié dans les textes au passé et à la troisième personne, comme dans *L'Invitée* et *Le Sang des autres*. Les exclamations, très présentes au sein du discours intérieur, signalent des états de la conscience, de même que les interrogations : « Je luttais contre le remords et la faute, la faute d'être là, ma faute. Comment avais-je osé entraîner dans ce combat un autre que moi-même ? » (SA, 39) Les tournures impersonnelles et les formes réfléchies sont aussi des indices syntaxiques qui orientent la lecture vers un style phénoménologique : « [Ç]a faisait en dessous de la véritable existence une végétation souterraine et honteuse où l'on se retrouvait seule et où l'on étouffait » (I, 30) ou « *C'était* irritant de sentir à côté de soi cette petite pensée hostile et obstinée » (I, 40).

On aura remarqué, à travers les exemples cités, et du point de vue syntaxique, la fréquence des ruptures de construction et des structures « disloquées » ou « clivées », construites autour

d'un présentatif : « La guerre. Pourquoi en avaient-ils tous si peur ? Ça, du moins, c'était de la pierre dure, ça ne fondait pas en carton-pâte entre les mains » (I, 281). La dislocation à gauche est très présente, que ce soit en discours oral ou en discours intérieur : « Les joies de l'esprit, ça me fait horreur » (I, 121), « La pure sensualité, ça ne m'intéresse pas, dit Françoise » (I, 59), « Quand elle n'était pas là, cette odeur de poussière, cette pénombre, cette solitude désolée, tout ça n'existait pour personne, ça n'existait pas du tout » (I, 12).

On ne s'étonnera pas de trouver ce phénomène de segmentation et de déstructuration syntaxique essentiellement dans le discours intérieur des personnages, puisque, si l'on suit l'analyse de Gilles Philippe, il en est la spécificité énonciative. Il est, comme pour Sartre, « la marque stylistique la plus évidente de l'écriture du discours intérieur¹⁰⁶⁴ » dans le roman beauvoirien.

3. Discours intérieur et mise en récit de la conscience phénoménologique

Le discours intérieur apparaît comme le lieu privilégié du dévoilement de la conscience phénoménologique. Notons qu'il ne peut être décrit comme un tout monolithique se détachant parfaitement du texte narratorial comme s'il en était totalement coupé : c'est plutôt sur le mode de la progression, de l'association ou du fondu enchaîné que se présente l'insertion du discours intérieur dans le texte. Sous les diverses formes qu'il revêt, ce type de discours creuse, dans le récit, autant de sillons où se loge et s'exprime librement la conscience phénoménologique. C'est dire que la focalisation interne associée à du discours intérieur n'est pas qu'un choix narratif : il est aussi configurant. Selon Valérie Stemmer, « [l]es pensées rapportées ne sont plus au service de l'élaboration d'une psychologie du personnage, mais d'un discours métaphysique, qui se construit par tâtonnements, d'abord dans l'obscurité du discours intérieur, puis dans la lumière de l'échange dialogué¹⁰⁶⁵ ». Ce discours métaphysique qui précède toute pensée réfléchie sur le monde revêt bien une dimension phénoménologique : elle est présente « dans le moindre mouvement du cœur¹⁰⁶⁶ », comme l'écrit Merleau-Ponty à partir de la formule pascalienne — et, ajoutons-le, dans le moindre mouvement de la pensée intérieure.

On glisse fréquemment du psycho-récit à l'endophasie¹⁰⁶⁷, comme dans cet exemple tiré de *L'Invitée* : « Elle n'avait jamais cru à la guerre ; la guerre, c'était comme la tuberculose ou les accidents de chemin de fer ; ça ne peut pas m'arriver à moi. Ces choses-là n'arrivent qu'aux autres » (I, 15). Le passage à l'endophasie est déclenché par l'holophrase (« La guerre »), qui est un des marqueurs privilégiés de l'amorce de discours intérieur dans les

¹⁰⁶⁴ G. Philippe, *Le Discours en soi. La Représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, op. cit., p. 276.

¹⁰⁶⁵ V. Stemmer, « Formes du romanesque dans *L'Invitée* », (Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir, op. cit., p. 427.

¹⁰⁶⁶ M. Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique », *Sens et non-sens*, op.cit., p. 48.

¹⁰⁶⁷ Rappelons la définition de l'endophasie : « Endophasie : formulation verbale interne de la pensée non exprimée avec représentation mentale de sa propre voix » (Pierre Marchais, *Glossaire de la psychiatrie*, Masson, 1970, p. 74). C'est la définition que propose G. Philippe dans *Le Discours en soi*, op. cit., p. 16.

romans beauvoiriens¹⁰⁶⁸. Le changement pronominal (de « elle » à « moi ») et le discours direct libre sont les signes d'assise du discours intérieur de Françoise. Le mot qui apparaît brusquement à la conscience cherche dans une proposition plus ou moins élaborée à en préciser le sens par le biais d'une image ou d'une comparaison. La généralisation intemporelle finale (« Ces choses-là n'arrivent qu'aux autres »), caractérisée par l'emploi du présent gnomique, est ici une manière de clore le discours intérieur sur une vérité générale qui persuade le locuteur du bien-fondé de sa pensée — une posture discursive qui relève de la mauvaise foi, nous y reviendrons.

On est frappé, en lisant *L'Invitée*, de la fréquence des passages qui prennent la forme d'un discours intérieurement murmuré, comme s'il était prononcé pour soi ou même pour une autre personne. On aurait du mal, pourtant, à imaginer ces formes de discours intérieur très construit dans une conversation réaliste. Ces passages sont souvent marqués typographiquement par l'emploi des marques de discours direct comme si le discours était effectivement prononcé à voix basse :

La main de Françoise descendit lentement le long de sa jupe.
— Qu'est-ce que je suis, moi ? se demanda-t-elle ; elle regarda Paule, elle regarda Xavière dont le visage rayonnait d'une admiration impudique [...]. (*I*, 183)

Le procédé peut paraître artificiel. Il semble pourtant parfaitement illustrer le mouvement de la conscience dans ses tâtonnements ou ses certitudes, au plus près de sa formulation intime. Le discours intérieur d'Anne, dans *Les Mandarins*, utilise les mêmes ficelles discursives :

« C'est scandaleux », me suis-je répété ; vraiment, je ne me comprenais pas. Après tout, être aimée, ce n'est pas une fin ni une raison d'être, ça ne change rien à rien, ça n'avance à rien : même moi, ça ne m'avance à rien. Je suis là, Robert parle avec Henri, ce que pense Lewis, là-bas, en quoi ça me touche-t-il ? Faire dépendre mon destin d'un cœur qui n'est qu'un cœur parmi des millions d'autres, il faut que j'aie perdu la raison ! J'essayais d'écouter, mais en vain ; je me disais : Mes bras sont froids. (*M*, 509)

Comme Carolle Gagnon l'a souligné, les perceptions du corps (la froideur physique) ouvrent sur une intentionnalité toute phénoménologique : « [L]a narratrice oriente son regard sur l'ensemble de sa destinée corporelle et sa fin, qui consiste essentiellement dans l'extinction de sa conscience ». La suite du texte est éclairante : « Après tout, ai-je pensé, il suffira d'un spasme de mon cœur qui n'est qu'un cœur parmi des millions d'autres pour que ce vaste monde cesse de me concerner à jamais. » Ces quelques lignes réfléchissent la manière dont est mise en récit la conscience phénoménologique : « C'est justement le propre de l'analyse phénoménologique de saisir la réalité de la conscience avec des exemples singuliers et concrets. Il s'agit d'une complexe mise en récit de cette analyse¹⁰⁶⁹. »

¹⁰⁶⁸ Selon G. Philippe, « l'holophrase caractérise le style du discours intérieur au vingtième siècle » (*ibid.*, p. 106).

¹⁰⁶⁹ Carolle Gagnon, « L'intentionnalité dans *Les mandarins* : La mise en récit de la double énigme d'un monde qui a perdu son sens et de l'existence même de ce monde comme constitution de la conscience d'Anne

C'est souvent à travers leur *corps* que les personnages féminins de Beauvoir expriment le mieux ce décentrement de soi, comme si la conscience se parlant à elle-même découvrait une autre part de soi dont elle est radicalement séparée. Anne s'étonne à plusieurs reprises de l'existence de son corps, comme pendant la soirée de réveillon bien arrosée qui ouvre le roman :

J'ai marché vers le buffet et j'ai bu un verre de fine. Mon regard est descendu le long de ma jupe noire et s'est arrêté sur la jambe : c'était drôle de penser que j'avais une jambe, personne ne s'en doutait, pas même moi ; elle était mince et décidée sous sa robe de soie couleur de pain brûlé, elle en valait bien une autre ; et un jour elle serait enterrée sans avoir jamais existé : ça semblait injuste. (*M*, 32-33)

Mais le rapport au corps est ambivalent pour la conscience : il peut aussi faire coïncider l'être avec lui-même en rétablissant le lien sensible avec le réel. L'analyse de soi passe par cette épreuve du regard, qui pose le corps comme une étrangeté et part des profondeurs de ce corps pour atteindre à la réappropriation de soi¹⁰⁷⁰. Beauvoir, dans l'épisode américain des *Mandarins*, détourne la connaissance de soi par abstraction en appréhendant l'être sur le mode abandonné de la perception et de l'amour :

Ça semblait étrange de me retrouver sur mes jambes, réchauffée par ma seule chaleur, et que mon cœur sût se mouvoir et qu'il occupât une place à lui ; tout le jour il n'avait été qu'une absence, un négatif : il attendait la nuit et les caresses de Lewis. (*M*, 320)

À la différence du passage précédent marqué par une sécheresse et une abstraction descriptive, tout un langage de la sensualité envahit ici le texte (la chaleur, le cœur, la nuit, les caresses). On trouverait sans doute dans ces scènes troublantes, au plus près du vécu, une proximité de pensée avec le second Merleau-Ponty : « le laisser-être, le oui initial » propres au *consentement* dans sa « philosophie de la chair », ouvrant sur une analyse de l'authenticité et de la réciprocité de l'amour¹⁰⁷¹. Version rare, mais positive de l'amour beauvoirien.

Ces moments d'intimité avec l'être aimé ou désiré sont des instants propices à la mise en récit de la conscience phénoménologique. Elle se construit souvent sur des oppositions configurantes que le discours intérieur paraît particulièrement apte à formuler, comme à l'ouverture de *L'Invitée* :

Elle se pencha sur le manuscrit ; la machine à écrire cliquetait, la pièce sentait le tabac blond, l'encre et la nuit. De l'autre côté de la vitre, la petite place recueillie dormait sous le ciel noir ; au milieu de la campagne déserte un train roulait. Moi, je suis là. Mais pour moi qui suis là, la place

Dubreuilh, survivante », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, op. cit., p. 316. Si le titre de l'article, extrêmement long et obscur, n'invite guère le lecteur à sa lecture, cette étude a le mérite d'analyser la vision d'Anne à travers le prisme des *Idées directrices pour une phénoménologie* de Husserl.

¹⁰⁷⁰ Anne est ici dans la position de Françoise, dans *La Vie tranquille* : « Je n'ai que l'existence de ce corps pour y loger la mienne et me prouver que j'ai seulement commencé d'exister » (M. Duras, *La Vie tranquille*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 228).

¹⁰⁷¹ Voir E. de Saint-Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, op. cit., p. 189.

existe, et le train qui roule ; Paris tout entier, et toute la terre dans la pénombre rose du petit bureau. Et dans cette minute toutes les longues années de bonheur. Je suis là au cœur de ma vie.

— C'est dommage qu'on soit obligé de dormir, dit Françoise. (I, 15)

Ici, aucun indice d'énonciation ne vient rompre le *fond* du discours intérieur dans la narration. Tout se passe comme si le discours prononcé intérieurement par Françoise affirmait dans *un même mouvement* l'existence absolue de sa conscience, dans une opposition avec le monde. On a ici un discours structuré qui répond à la volonté obstinée de Françoise de se créer une image d'elle-même toute-puissante. Elle cherche à faire des événements et de la réalité qui l'entoure un tout cohérent ; elle s'obstine à se voir comme le centre privilégié du monde, pour imposer une signification à sa vie, la justifier, et contrôler le vertige métaphysique qui l'envahit. Ce jeu du singulier et de l'universel, du « centre » et du décentrement, récurrent dans le roman, appelle des images cosmiques qui spatialisent l'être-au-monde, son délaissement et sa solitude irréductible¹⁰⁷².

Gerbert et Françoise sont dans l'intimité du petit bureau après dix jours de tête-à-tête et juste avant le retour de Pierre. La mention du train n'est pas anodine : elle sert non seulement à spatialiser la conscience de Françoise, mais aussi à inscrire la scène dans une durée objective, à lui imposer un rythme extérieur face au moment d'éternité que Françoise est en train de vivre aux côtés de Gerbert. À chaque mention du train, quelques minutes se sont écoulées. C'est bien l'avènement d'une conscience *sur fond de monde* qui nous est donné à voir : « À distance le train roulait à travers les campagnes silencieuses qui prolongeaient au fond de la nuit la vie tiède du petit bureau » (I, 17). Puis : « Le train avait dépassé Châteauroux, il approchait de Vierzon » (I, 19). Enfin, la conscience de Françoise anticipe l'avenir par un jeu d'alternance entre imparfait et futur comme si la conscience maîtrisait ensemble présent et avenir :

Là-bas, dans le train qui roulait, Pierre dormait lui aussi la tête appuyée contre les coussins de cuir, avec un visage innocent. Il sautera du train, il se haussera de toute sa petite taille ; et puis il courra sur le quai, il prendra mon bras. (I, 19)

Le discours intérieur offre à la conscience phénoménologique une voie royale pour s'imposer dans le roman. Il est sans doute peu d'œuvres comme celles de Beauvoir qui mettent si bien en lumière la vie perceptive, et qui parviennent à faire tenir ensemble la perception du monde, par le biais d'une écriture phénoménologique, et la plongée dans la vie intérieure.

¹⁰⁷² Citons cet autre exemple : « En cet instant il y avait des milliers de femmes de par la terre qui écoutaient avec émotion battre leur cœur. Chacun le sien ; chacun pour soi » (I, 183).

CHAPITRE II :

LE PSYCHO-RÉCIT OU LA REPRÉSENTATION DE LA VIE INTÉRIEURE

1. Introduction : *Psycho-récit et personnages dans l'ensemble de l'œuvre*

Beauvoir a choisi le « psycho-récit » comme mode de représentation privilégié de la vie intérieure, même si elle s'essaie aussi au « monologue rapporté » et au « monologue narrativisé » selon la classification de Dorrit Cohn¹⁰⁷³. La différence entre ces techniques de représentation est bien mise en lumière dans *La Transparence intérieure* :

Dans le monologue rapporté ou narrativisé, la représentation de la vie intérieure se superpose à la succession temporelle d'instantanés occupés par un discours non prononcé, le temps du récit coïncidant à peu près avec le temps de l'« histoire ». Le psycho-récit, quant à lui, jouit à l'égard de la durée d'une souplesse à peu près sans limite. Il peut tout aussi aisément résumer une évolution intérieure très étalée dans le temps, restituer le flux des pensées et des sentiments dans leur succession, ou bien amplifier et développer un instant particulier de la vie intérieure¹⁰⁷⁴.

Le psycho-récit correspond tout à fait au projet de la romancière qui visait la souplesse dans l'analyse des faits intérieurs. Pourtant, elle n'utilise pas toutes les ressources de ce type de récit comme le point de vue panoramique destiné à rendre le paysage mental du personnage, fréquent dans le roman réaliste du XIX^e siècle — chez Jane Austen ou chez Flaubert par exemple. Ce *survol* s'oppose au principe de voir disparaître l'omniscience temporelle du narrateur et la perspective télescopique qui la caractérise (classement et organisation des faits). Seules les premières nouvelles ont recours à ce type de point de vue. Ainsi, lorsque le narrateur relate les occupations enfantines de Marcelle, les événements s'organisent-ils selon un principe de *répétition* ou de *continuité* au moyen de l'imparfait :

La cruauté de Barbe-Bleue, les épreuves infligées à la douce Grisélidis par un époux au cœur inquiet, [...] *remplissaient* Marcelle d'un trouble extraordinaire ; elle *s'enchantait inlassablement* de cette histoire : une femme maltraitée par un maître superbe finit par conquérir son cœur à force de soumission et d'amour. Marcelle *s'identifiait* à cette héroïne qu'elle *imaginait parfois* innocente et méconnue, mais *le plus souvent* coupable d'une lourde faute, car elle *aimait* frissonner de repentir aux pieds d'un homme beau, pur et terrible. [...] Elle *prolongeait* avec volupté ce moment où la tête courbée, le cœur empli d'adoration, d'une humilité passionnée, elle *sentait* un dur éperon écorcher son dos d'esclave. (QPS, 37 ; je souligne)

¹⁰⁷³ Le monologue *rapporté* correspond au discours direct et direct libre, tandis que le monologue *narrativisé* a recours au discours indirect libre. Les travaux de D. Cohn se situent dans la lignée des travaux de Gérard Genette.

¹⁰⁷⁴ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], trad. par Alain Bony, Éd. Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 51.

D'un bout à l'autre, ce passage rend compte d'un état psychique qui occupe un laps de temps assez long : l'effet voluptueux de la lecture déborde largement la durée de l'histoire. On est très proche ici des analyses du comportement psychique d'Emma dans *Madame Bovary*, ainsi que du modèle textuel flaubertien.

L'exemple de « Marcelle » illustre l'exception beauvoirienne. En effet, dans l'ensemble des romans de Beauvoir, le phénomène psychique est entièrement assumé par le personnage-narrateur, ce qui correspond à la visée phénoménologique du roman : si le roman veut restituer ce présent *vivant* de la conscience, il lui faut analyser les faits intérieurs soit dans leur succession, soit en creusant un moment particulier de la conscience selon un principe d'élasticité temporelle. La vision du personnage est sélective : il ne perçoit que ce qu'il *peut* et *veut* bien voir. Les phénomènes eux-mêmes ne nous apparaissent pas puisqu'ils sont *vécus*.

L'évolution du psycho-récit chez Beauvoir est marquée par la présence de plus en plus forte du discours intérieur. Il emprunte toutes les modalités qu'offre la gamme des représentations du discours rapporté : discours directs et indirects. *Le Sang des autres* offre de nombreux exemples de cette hybridation, de ce mélange de modalités, comme dans le passage consacré au vol de la bicyclette au chapitre II :

Elle ouvrit la porte qui donnait sur la cour ; le guidon, les pare-boue brillaient dans l'ombre. Hélène s'approcha ; ça devait être voluptueux de *s'asseoir* sur cette belle selle jaune et de saisir le guidon entre ses mains ! Elle jeta un coup d'œil vers la loge. On aurait dit que la concierge faisait exprès de ne pas sortir tous ces jours-ci. « Pourtant, je la veux, il me la faut », dit Hélène. Si lisse, si propre, si gaie ; à la fois fragile et robuste, avec ses roues ajourées et ses gros pneus bonhommes. (SA, 48)

Après une savante alternance entre intervention narratoriale et discours indirect libre, on trouve un énoncé de discours direct, entre guillemets et suivi d'une incise, qui rapporte la pensée d'Hélène. La dernière phrase semble relever encore d'une autre modalité, celle du *discours direct libre*, si nous reprenons la définition donnée par Gilles Philippe :

Par *discours direct libre*, nous entendrons une modalité de discours rapporté où le discours est formellement (pour tout ce qui concerne l'embranchement énonciatif) pris en charge par le personnage (comme dans le discours direct), mais dépourvu de toute marque de citation (guillemet, incise ...) ¹⁰⁷⁵.

Le personnage reste l'élément central de la poétique du roman. Il n'est sans doute pas inutile, pour introduire ce chapitre, de redéfinir précisément son statut dans l'œuvre narrative de Beauvoir. Pour elle, comme pour Sartre, le personnage n'est en rien une « notion périmée », contrairement à la formule d'Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*.

Deux générations de personnages semblent servir de modèles au roman beauvoirien, comme une *basse continue* de son œuvre. Une première série se dégage : pris dans un destin collectif à des niveaux différents, définis comme un ensemble de choix et d'actions, Marcelle, Blomart, Fosca ou Henri correspondent, peu ou prou, à cette catégorie de personnages nettement individualisés que partagent des romanciers comme Malraux, Mauriac ou encore

¹⁰⁷⁵ G. Philippe, *Le Discours en soi*, op. cit., note 5, p. 192.

Camus. Le héros du *Sang des autres* est bien un personnage des années trente qui pose la question du sens et de l'histoire. À cette série s'opposerait une autre catégorie de personnages aux traits plus flous, perçus comme des consciences ou des lieux de pensées et d'impressions. C'est le cas d'Anne dans *Les Mandarins*, mais aussi de Laurence dans *Les Belles Images*. Françoise, dans *L'Invitée*, représente un cas intermédiaire puisque le roman retrace pour elle le passage d'une conscience réceptive à une volonté, à un choix — l'influence d'Hemingway est manifeste. Il n'y a donc pas de chronologie déterminante dans cette typologie, même si les dernières fictions rappellent plutôt le roman des années vingt, roman de l'intériorité, de la subjectivité et de la conscience — Joyce, Woolf ou Dos Passos. Roman de la mauvaise foi, aussi, avec Faulkner. L'engouement pour ce dernier, en 1934, tient à cette représentation singulière et audacieuse de la vie intérieure. Beauvoir se souvient dans *La Force de l'âge* :

Nous nous tenions au courant, Sartre et moi, des nouveautés. Deux noms marquèrent pour nous l'année. L'un fut celui de Faulkner dont on publia presque simultanément en français *Tandis que j'agonise* et *Sanctuaire*. [...] La nouveauté et l'efficacité de sa technique nous étonna; non seulement il orchestrait adroitement une pluralité de points de vue, mais en chaque conscience il organisait le savoir, les ignorances, la mauvaise foi, les fantasmes, les paroles, le silence [...]. D'une certaine façon, *Tandis que j'agonise*, cette épopée brutalement picaresque s'apparentait aux inventions surréalistes. [...] *Sanctuaire* nous intéressa davantage encore. [...] Faulkner ne se bornait pas à dire que derrière le visage de l'innocence grouillaient des immondices: il nous le montrait; il arrachait son masque à la pure jeune fille américaine ; il nous faisait toucher, derrière les cérémonies doucereuses qui camouflent le monde, la tragique violence du besoin, du désir et des perversités qu'entraîne leur inassouvissement. (FA, 212-214)

Rappelons l'intérêt que le couple Beauvoir-Sartre accordait à la psychologie dans les années trente, au moment où les travaux de Freud se font connaître. Dès les années vingt, les *Cahiers de jeunesse* montrent combien Beauvoir, par ses lectures, recherchait ce « psychologisme » dans les romans, s'émerveillait des « ivresses de la vie intérieure » (CJ, 177), des replis de l'âme des personnages, et s'intéressait à la conscience du sujet et à ses miroitements à travers les tentatives de définition de son être, les autoportraits qui jalonnent son journal intime¹⁰⁷⁶ — un intérêt qui ne l'a jamais complètement quittée.

Malgré les transformations du personnage romanesque mises en évidence par Michel Zéraffa dans son étude sur l'évolution esthétique du réalisme de 1920 à 1950¹⁰⁷⁷, une constante apparaît chez Beauvoir : l'histoire ne peut s'écrire sans personnages, de même que

¹⁰⁷⁶ Gilles Philippe soutient cette lecture dans un article consacré à *Monologue* : « Ses *Cahiers de jeunesse* témoignent, en effet, d'une célébration de la "vie intérieure" toute nourrie du premier Gide et du premier Barrès, mais aussi d'À la recherche du temps perdu, du *Journal intime* de Maine de Biran, de *La Théorie des émotions* de William James [...]. » Néanmoins, il voit une différence essentielle entre Beauvoir et Sartre sur la question de la représentation de la parole intérieure, à laquelle il n'accorde pas la même importance : les romans de Beauvoir n'exploitent pas au même degré que Sartre « les pistes ouvertes par la vogue endophasique de l'entre-deux-guerres ». Le fait psychique ne l'intéresserait pas pour lui-même. (Voir G. Philippe, « Elle se venge par le monologue », *Beauvoir*, L'Herne, op. cit., p. 177 et 180).

¹⁰⁷⁷ Je renvoie à l'ouvrage de Michel Zéraffa, *Personne et Personnage : l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Klincksieck, 1969. Dans son avant-propos, M. Zéraffa donne son hypothèse de départ : « Tout roman exprime une conception de la personne [...] ; si cette conception se modifie, l'art du roman se transforme. »

les personnages ne prennent leur épaisseur romanesque qu'au moyen de l'écriture, et d'une écriture principalement tournée vers leur vie intérieure. On comprend alors toute l'importance du discours intérieur dans ses romans : il participe de la sémiotique du personnage. En d'autres termes, la forme du discours intérieur participe à la caractérisation du personnage.

2. Scènes de la vie intérieure

2.1. La représentation analogique de la vie psychique

Beauvoir, comme Robert Musil, Nathalie Sarraute ou Virginia Woolf, semble avoir trouvé une technique adéquate pour traduire les faits de conscience en recourant à ce que Dorrit Cohn nomme la « psycho-analogie¹⁰⁷⁸ ». Le procédé d'expansion temporelle — inscrire de la durée dans l'instant¹⁰⁷⁹ — manifeste un certain type de psycho-récit qui dépend moins chez la romancière d'un souci de clarification des faits psychiques que d'un désir de *suggestion* : il lui faut maintenir l'opacité et la complexité de la conscience. L'expansion de chaque fait intérieur par le moyen de comparaisons permet d'atteindre un niveau de conscience infra-verbal et de rendre compte de la puissance des forces psychiques.

Malgré la douceur des dernières semaines, Françoise prenait peur à imaginer devant elles de longues années toutes semblables ; elles s'étaient, étrangères et fatales, *comme un noir tunnel dont il faudrait subir aveuglément les détours*. Ce n'était pas vraiment un avenir : c'était une étendue de temps informe et nu. (I, 291 ; je souligne)

Le recours à la tournure impersonnelle et au conditionnel à l'intérieur de la proposition comparative introduit une généralisation extra-temporelle qui fait basculer entièrement le récit dans l'imaginaire du personnage. Ici, la comparaison se fond dans la représentation métaphorique du temps perçu comme hostile et inassimilable par la conscience. Si la conjonction « comme » joue encore ici le rôle d'une charnière entre l'évocation qui vient du narrateur et l'imagination du personnage, l'analogie, la plupart du temps, se coule dans le récit sans outil de comparaison.

Hélène monta dans la chambre de Denise ; elles approchèrent de la fenêtre et poussèrent légèrement les persiennes. Un tank encore passa sous la fenêtre. Puis la route resta déserte. Le cœur d'Hélène se serra. À présent, le village gisait abandonné, entre la France et l'Allemagne, sans maître, sans loi, sans défense. Tous les volets étaient clos ; dans les maisons blanches de soleil, plus rien ne vivait. *On se sentait hors du monde ; on flottait, suspendu au cœur d'un mystérieux délire sans commencement ni fin*. (SA, 255 ; je souligne)

L'emploi du pronom impersonnel (« on ») et le groupe participe apposé au sujet sont les indices repérables du fonctionnement analogique de la phrase. En amont, on notera l'importance des embrayeurs temporels (« puis », « à présent ») qui font coïncider le

¹⁰⁷⁸ D. Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 61.

¹⁰⁷⁹ Selon Nathalie Sarraute, ce présent agrandi est l'une des manipulations préférées du roman moderne dans son traitement de la temporalité. Beauvoir n'innove donc pas en recourant à ce procédé.

temps du récit et le temps de l'« histoire », et l'intervention narratoriale qui joue le rôle d'un indice scénique (« Le cœur d'Hélène se serra ») : il oriente la lecture vers une compréhension plus intime des instants vécus par Hélène face au spectacle désolant d'un village abandonné. Dans cet exemple, le recours à la métaphore se substitue à la compétence discursive du personnage lui-même : il permet au psycho-récit de rendre compte de faits psychiques que les techniques du monologue ne sont pas en mesure de traduire de façon convaincante.

Si les premiers romans de Beauvoir recourent plutôt à des analogies abstraites, les dernières fictions font la part belle aux métaphores plus concrètes et aux images du quotidien. Les marques d'assise du discours intérieur y sont aussi moins prégnantes, moins aisément repérables formellement. Prenons *Les Belles Images* : le narrateur passe constamment d'une modalité à une autre pour représenter le discours intérieur comme le discours oral. Les nombreuses interruptions de l'énoncé par l'insertion du discours direct ou direct libre créent autant de décrochages énonciatifs, qui, paradoxalement, sont parfaitement coulés dans le texte, comme s'il présentait simplement un *relief* énonciatif sur lequel circule sans peine la lecture. Au changement fréquent de modalisation entre la première et la troisième personne, caractéristique de ce roman, s'ajoute un jeu complexe sur les modalités de discours intérieur. Lorsque Laurence apprend que son père et sa mère se remettent ensemble, elle sombre dans le désespoir. Un déferlement de pensées l'assaille dans cette scène qui mêle langage mystique et terminologie freudienne :

Le soir, elle avait vomi son dîner ; elle ne s'était pas levée le lendemain ; ni le jour suivant, terrassée par une galopade d'images et de mots qui défilaient dans sa tête, se battant entre eux comme des kriss malais dans un tiroir fermé (si on l'ouvre tout est en ordre). Elle ouvre le tiroir. Je suis tout simplement jalouse. Œdipe mal liquidé, ma mère demeurant ma rivale. Electre. Agamemnon. Est-ce pour cela que Mycènes m'a tant émue ? Non. Non. Billevesées. Mycènes était belle, c'est sa beauté qui m'a touchée. Le tiroir est refermé, les kriss se battent. Je suis jalouse mais surtout, surtout... Elle respire trop vite, elle halète. Ce n'était donc pas vrai qu'il possédait la sagesse et la joie et que son propre rayonnement lui suffisait ! (BI, 179)

Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la « spécularisation¹⁰⁸⁰ » de l'endophasie, c'est-à-dire la façon dont l'acte endophasique est mis en scène dans l'énoncé lui-même. Intéressons-nous aux trois commentaires au présent, de l'ordre du psycho-récit, que fait le narrateur à propos de l'endophasie elle-même : « Elle ouvre le tiroir » ; « Le tiroir est refermé, les kriss se battent » ; « Elle respire trop vite, elle halète ». Ils n'ont pas tous la même implication dans le processus psychique de Laurence, le dernier marquant un point de vue plus extérieur que les deux autres. En réalité, avec le premier commentaire (« Elle ouvre le tiroir »), on est déjà dans la perspective du monologue intérieur, donc d'un discours (il équivaut à : « J'ouvre le tiroir » puis : « le tiroir est refermé »). Le recours au présent aoristique fait perdre de précieux repères dans la lecture, brouillant la frontière entre discours et récit. Il neutralise ici l'opposition entre discours narratorial et discours direct libre.

¹⁰⁸⁰ Je reprends ici la formule de Gilles Philippe qui parle de « *spécularisation de l'énonciation*, c'est-à-dire la façon dont l'acte énonciatif est mis en scène dans l'énoncé lui-même » (G. Philippe, *Le Discours en soi*, op. cit., p. 338).

Le discours indirect libre qui ouvre le passage et qui relate au moyen de l'analogie le traumatisme psychique ressenti par Laurence, est interrompu par un énoncé à la manière d'une « synchise », c'est-à-dire d'une rupture du déroulement syntaxique de l'énoncé par l'ouverture d'une parenthèse : « (si on l'ouvre tout est en ordre) », indice stylistique du code herméneutique qui nous permet de comprendre que le tiroir fermé laisse libre cours au délire de Laurence, présenté sous la forme d'un monologue intérieur.

Représenter l'acte endophasique par une analogie signifiante — le jeu maléfique des « kriss malais » —, incorporé à l'énoncé lui-même, est un des moyens par lesquels Beauvoir parvient à rendre le délire psychique de son personnage, qui cherche avant tout à se rassurer sur la seule personne qui lui tienne lieu de repère stable dans la vie : son père. La suite du passage illustre magistralement cette spécularisation de l'énonciation qui prend appui sur des remarques méta-énonciatives :

Ce secret qu'elle se reprochait de n'avoir pas su découvrir, peut-être qu'après tout il n'existait pas. Il n'existait pas : elle le sait depuis la Grèce. J'ai été *décue*. Le mot la poignarde. Elle serre son mouchoir contre ses dents comme pour arrêter le cri qu'elle est incapable de pousser. Je suis *décue*. J'ai raison de l'être. (BI, 179-180)

Laurence se tient ici le discours de la *déception* en tentant de rationaliser ce choix discursif pour mieux l'accepter : « Je suis *décue*. J'ai raison de l'être. » En réalité, elle retombe dans un langage de la mauvaise foi, dans une comédie qu'elle se joue à elle-même. Le mot est lui-même souligné dans le texte : *décue*. Une fois prononcé, le mot fait s'écrouler le monde intérieur de Laurence. Le discours intérieur est ici clairement mis en relation avec le dévoilement de la vérité, elle-même empêchée par l'impossibilité pour Laurence de dire ce mot — assimilable à un cri — qui éclaterait dans le silence. À la fin de la scène, Laurence se retrouve dans son lit, aux côtés de Jean-Charles, son mari, qui tente de lui faire entendre raison en la persuadant de consulter un médecin. Le texte mentionne, comme à contre-temps : « Elle a somnolé, épuisée. »

2.2. Le rêve éveillé

Même si elle n'en fait pas un usage systématique, Beauvoir a recours à l'un des *topoi* du discours intérieur : le rêve éveillé. Le fil du récit est soudainement détourné par des indications scéniques qui plongent le lecteur dans une scène de la vie intérieure. On en trouve une bonne illustration dans la scène de l'hospitalisation de Françoise dans *L'Invitée*. Sa conscience est à demi endormie. Fiévreuse, elle n'entend qu'à demi-mots la conversation entre Gerbert et Xavière, qui parlent entre eux de spectacles de « marionnettes »¹⁰⁸¹. Elle prend finalement la parole avant de sombrer dans des souvenirs personnels :

— Moi, à Palerme, j'ai vu jouer *Roland Furieux*, dit Françoise.

¹⁰⁸¹ « Françoise se renversa sur les oreillers ; elle était contente qu'ils se soient mis à parler entre eux, elle commençait à être fatiguée [...]. » (I, 235)

Elle ne poursuivit pas, elle n'avait pas envie de raconter. C'était une toute petite rue, près d'un marchand de raisin ; Pierre lui avait acheté une énorme grappe de muscat poisseux ; ça coûtait cinq sous la place et il n'y avait que des enfants dans la salle. [...] Sur les murs il y avait des espèces d'images d'Epinal qui racontaient l'histoire de Roland ; les poupées étaient superbes et toutes raides dans leurs armures de chevaliers. *Françoise ferma les yeux. Il n'y avait que deux ans, mais ça semblait déjà préhistorique ; tout était devenu si compliqué maintenant, les sentiments, la vie, l'Europe ; elle, ça lui était égal, parce qu'elle se laissait flotter passivement comme une épave, mais il y avait de noirs écueils partout à l'horizon ; elle flottait sur un océan gris, tout autour d'elle s'étendaient des eaux bitumeuses et soufrées, et elle faisait la planche sans penser à rien, sans rien craindre et sans rien désirer. Elle rouvrit les yeux.*

La conversation était tombée. (I, 235-236)

Ce que Françoise refuse de raconter à ses auditeurs nous est donné à voir sous la forme d'un récit au passé (« C'était une toute petite rue [...] »), forme de monologue narrativisé qui se substitue au discours qu'aurait pu prononcer à voix haute Françoise si elle en avait eu la force et l'envie. Ce récit est interrompu par un mouvement de plongée dans la conscience du personnage — elle ferme les yeux. Le psycho-récit (souligné ici) se développe à la manière d'un film au ralenti. Il prend appui sur une comparaison (« comme une épave ») qui évoque l'état physique et psychique de Françoise et se développe en suivant ce fil métaphorique (« elle flottait », « elle faisait la planche »). Le présent ne prend sens que *par rapport* à ce passé heureux, dans une perspective phénoménologique : « Il n'y avait que deux ans, mais ça semblait déjà préhistorique ; tout était devenu si compliqué maintenant, les sentiments, la vie, l'Europe [...] » Françoise ne peut oublier certains moments passés avec Pierre, dans l'innocence de l'avant-guerre. Dès lors, le passé entre en simultanéité avec le présent ; il se fond en lui dans un flux unique de vécu. Toutes ses pensées semblent flotter dans un océan d'indifférence, dans une forme d'inertie complaisante identique à celle de François dans *La Vie tranquille*, lorsqu'elle regarde la mer :

Après deux heures d'immobilité sous le soleil, à ne rien faire, que regarder la mer toujours la même : alors ma tête ne sait plus rien faire, elle ne sait plus préférer une pensée à une autre et la retenir. Toutes celles qui lui arrivent flottent au même niveau. Elles apparaissent et disparaissent : des épaves sur la mer¹⁰⁸².

On notera enfin le glissement progressif du récit d'une pensée verbalisable des mouvements psychiques non verbalisés : au souvenir de Palerme que Françoise se raconte pour elle-même et qui forme une « sous-conversation » par rapport à celle de Xavière et de Gerbert se greffe une digression *analogique* sur l'« épave » qui évoque le flottement physique et existentiel du personnage. Le retour à la réalité, le réveil soudain de Françoise, sont rendus manifestes par la chute simultanée de *l'autre* conversation, celle de ses visiteurs.

Ces phases de semi-conscience sont particulièrement propices à la représentation de la vie intérieure ; elles prennent souvent la forme d'une rêverie ou d'un souvenir narrativisé. On trouve dans *Les Mandarins* une même mise en scène de l'endormissement lorsqu'Henri, allongé aux côtés de Nadine sur une plage du Portugal, ferme les yeux et se remémore ses

¹⁰⁸² M. Duras, *La Vie tranquille*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 225-226.

meilleurs moments passés aux côtés de Paule, sous la forme d'un monologue narrativisé dont nous reconnaissons aisément les marques spécifiques — nous les soulignons :

Henri se laissa tomber de tout son long à côté d'elle. « *Amusons-nous.* » *Autrefois, il savait s'amuser ; les rêves des vieux conspirateurs il les aurait sacrifiés d'un élan à ces joies qu'il avait connues, autrefois.* Il ferma les yeux. Il était couché sur une autre plage à côté d'une femme à la chair dorée, vêtue d'un paréo fleuri, la plus belle des femmes, Paule ; [...] Mais les heures qu'Henri se rappelait à présent avec le plus de nostalgie, c'était ces matinées qu'il passait sur la terrasse de l'hôtel entre le bleu du ciel et l'odeur passionnée des fleurs ; dans la fraîcheur du jour naissant, dans l'ardeur de midi, il écrivait, et sous ses pieds le ciment était brûlant lorsque enfin étourdi de soleil et de mots il descendait dans l'ombre du patio boire un anis glacé. C'était le ciel, les lauriers-roses, les eaux violentes de Djerba qu'il était venu rechercher ici, c'était la gaieté de ses nuits bavardes, et surtout la fraîcheur et l'ardeur de ses matins. *Pourquoi ne retrouvait-il pas ce goût brûlant et tendre qu'avait eu autrefois sa vie ? Pourtant, il l'avait désiré ce voyage, pendant des jours il n'avait pensé à rien d'autre ; pendant des jours il avait rêvé qu'il se couchait sur le sable, au soleil ; et maintenant, il était là, il y avait du soleil, du sable : c'est au-dedans de lui que quelque chose manquait. Il ne savait plus bien ce que voulaient dire les vieux mots : bonheur, plaisir. Nous n'avons que cinq sens, et ils s'ennuient si vite. Déjà son regard s'ennuyait de glisser sans fin sur ce bleu qui n'en finissait pas d'être bleu. On avait envie de crever ce satin, de déchirer la douce peau de Nadine.*

— Il commence à faire frais, dit-il. (M, 94)

On voit bien ici à quel moment la conscience d'Henri décolle de la réalité. La phrase au style direct qui n'est pas prononcée (« Amusons-nous ») est déjà une invitation à la rêverie nostalgique. Le monologue narrativisé au discours indirect libre emboîte le pas au monologue rapporté. Cette promesse de plaisir tenue à Nadine renvoie Henri à un autre temps, un autre lieu qu'il finit par comparer au moment présent sous la forme d'une interrogation : « Pourquoi ne retrouvait-il pas ce goût brûlant et tendre qu'avait eu autrefois sa vie ? » Le système adverbial à valeur déictique est le moyen par lequel le lecteur entre directement dans la conscience du personnage. Le monologue adopte les repères temporels du personnage qui se remémore « autrefois » sa vie avec Paule, et se voit « maintenant » couché sur le sable, dans une situation identique et pourtant *vidée*, à ce moment précis, de toute épaisseur existentielle (« c'est au-dedans de lui que quelque chose manquait »).

C'est l'association d'images qui permet la rencontre du monde intérieur et du monde extérieur au début du passage (« Il était couché sur une autre plage [...] »), pour laisser ensuite se dévoiler de manière autonome le *stream of consciousness* du personnage. À la fin de la scène, le monologue narrativisé franchit de manière imperceptible la limite qui sépare le monde intérieur du monde extérieur. Le monologue d'Henri rejoint progressivement le contexte narratif, comme si les deux univers fusionnaient. La contemplation passive de ce que le personnage a sous les yeux intègre la présence de Nadine à la rêverie, créant un hiatus entre le monde imaginaire et le monde réel qui se traduit par une réaction soudaine étonnante : « Déjà son regard s'ennuyait de glisser sans fin sur ce bleu qui n'en finissait pas d'être bleu. *On avait envie de crever ce satin, de déchirer la douce peau de Nadine.* » Le langage du texte se fait momentanément l'écho de celui, intérieur, du personnage. Un seuil a été franchi dans l'accès à la conscience d'Henri qui laisse transparaître une violence indicible. Il voudrait s'extraire de cette situation insupportable en déchirant le voile d'illusion qu'il associe à la fausse présence de Nadine — *l'autre* femme — et à la *pseudo-idylle* qu'il est en train de vivre

avec elle. Il décide de rentrer, prétextant une météorologie peu clémente (« — Il commence à faire frais, dit-il »).

Comme le note Dorrit Cohn, « [l]e monologue narrativisé est le médium privilégié de ces instants de suspension temporelle où un personnage se révèle, entre le passé qui surgit du souvenir et l'anticipation du futur¹⁰⁸³ ». Le bonheur qu'Henri espérait tant retrouver dans ce voyage n'existe *plus* : de cette déception naîtra la seconde peau d'Henri, son désir d'entrer dans l'action et de vivre au présent.

3. Écarts théoriques

3.1. Psycho-récit et monologue : dissonances dans *Les Mandarins*

Non, ce n'est pas aujourd'hui que je connaîtrai ma mort ; ni aujourd'hui, ni aucun jour. Je serai morte pour les autres sans jamais m'être vue mourir.

J'ai refermé les yeux, mais sans pouvoir me rendormir. Pourquoi la mort a-t-elle de nouveau traversé mes rêves ? elle rôde, je la sens qui rôde. Pourquoi ?

Je n'ai pas toujours su que je mourrais. Enfant, j'ai cru en Dieu. Une robe blanche et deux ailes lustrées m'attendaient dans les vestiaires du ciel : je souhaitais crever les nuées. [...]

Du moment où j'ai aimé Robert, je n'ai plus jamais eu peur, de rien. Je n'avais qu'à prononcer son nom et j'étais en sécurité. Il travaille dans la pièce voisine : je peux me lever et ouvrir la porte... Mais je reste couchée : je ne suis pas certaine qu'il n'entende pas lui aussi ce petit bruit rongeur. La terre craque sous nos pieds ; au-dessus de nos têtes, il y a un abîme, et je ne sais plus qui nous sommes, ni ce qui nous attend.

Je me suis redressée en sursaut, j'ai ouvert les yeux : comment admettre que Robert soit en danger ? comment le tolérer ? [...] *Je suis fatiguée, j'ai trop bu, c'est un petit délire de quatre heures du matin.* (M, 27 ; je souligne)

Beauvoir use du *topos* de l'endormissement pour encadrer le premier monologue intérieur d'Anne dans les *Mandarins*. Elle projette ses propres angoisses sur son personnage en lui transmettant l'idée existentialiste d'une conscience incapable de coïncider avec elle-même, signe manifeste d'un trouble psychologique qui se focalise sur l'expérience de la mort. Anne a des pensées suicidaires, comme le dernier chapitre le confirmera sous la forme d'un nouveau monologue intérieur introduit dans une situation similaire¹⁰⁸⁴. Ce parallélisme dans la référence au temps de l'énonciation situe le long récit rétrospectif d'Anne dans le cadre d'un discours adressé à soi-même.

Les passages du roman centrés sur le monde intérieur d'Anne font l'objet de véritables monologues intérieurs, où le « je » de l'expérience et le « je » de la narration peuvent être dissociés (dans le cadre d'un récit rétrospectif à la première personne) ou bien former une seule entité. Lorsque le lecteur lit pour la première fois le premier chapitre des *Mandarins*, l'un des plus complexes, il est d'abord surpris par l'intrusion du *je* dans une narration au

¹⁰⁸³ D. Cohn, *La Transparence intérieure*, op cit., p. 150.

¹⁰⁸⁴ « Je me soulève sur un coude ; je regarde la maison, le tilleul, le berceau où dort Maria ; c'est un jour comme les autres, et en apparence le ciel est bleu. Mais quel désert ! Tout se tait. [...] Je tends l'oreille : pas un appel, nulle part. Rien ne me défend contre cette petite fiole qui m'attend au fond de la boîte à gants » (M, 576).

présent (deuxième partie du chapitre), après un récit à la troisième personne focalisé de manière interne sur la vision d'Henri (première partie). Ce *je* renvoie-t-il à Henri ? Le lecteur comprend vite par les accords au féminin qu'il ne s'agit pas de lui mais d'Anne, après la soirée du réveillon de Noël chez Paule. Elle est étendue sur son lit et n'arrive pas à dormir. Robert écrit dans une pièce à côté.

Or, le statut de son discours est rapidement ambigu : le monologue intérieur glisse vers une narration rétrospective à la première personne et au passé simple. Le choix d'un récit à la première personne n'est pas nouveau pour Beauvoir, mais il se distingue nettement de ses précédents littéraires : le journal de Chantal, le monologue de Mme Vignon dans *Quand prime le spirituel*, le récit de Blomart dans *Le Sang des autres* et le récit du narrateur-protagoniste de *Tous les hommes sont mortels*. D'après Susan Rubin Suleiman, cette narration au passé pose problème car elle est littéralement impossible :

Emery Snyder has shown that Anne's retrospective narration is problematic because it is ostensibly neither written nor spoken to a dramatize narratee: it is addressed to no one — not to herself, or to anyone else. This kind of unanchored and unaddressed discourse is usual interior monologue, but is aberrant in the formal retrospective first person narration that Anne practices¹⁰⁸⁵.

Cette narration, qui n'est ni une transcription écrite, ni une communication faite oralement et adressée à un interlocuteur, apparaît donc comme profondément *monologique*, si l'on entend par là une production discursive qui ne peut être réduite à une structure dialogale. Il n'y a aucun mode d'inscription d'un quelconque « récepteur », posé ou présupposé, dans l'énoncé. Cette absence de potentialité réceptive s'applique généralement au monologue intérieur, non à une narration à la première personne. S. R. Suleiman donne pour exemples *René* de Chateaubriand et *Manon Lescaut* de Prévost qui dirigent la narration à la première personne vers un interlocuteur et possèdent un statut d'*écrit* — qui se fait passer pour de la *parole*. La grande majorité des romans à la première personne se donne en effet pour des mémoires écrits ou pour des récits d'abord oraux puis transcrits par un auditeur : c'est le cas, par exemple, des romans de Joseph Conrad ou de *L'Immoraliste* de Gide. Or, Anne est bien l'un des rares personnages des *Mandarins* qui *n'écrit pas*. Jamais elle ne fait allusion à un papier, un crayon — contrairement à Henri —, ou à un quelconque auditoire. Le discours semble être adressé à soi-même, ou plutôt, le locuteur intérieur communique avec un allocutaire tout aussi intérieur, comme on peut en voir une autre illustration dans *La Chute* de Camus, à la différence près que le discours beauvoirien ne se donne pas à lire comme une

¹⁰⁸⁵ « Emery Snyder a montré que la narration rétrospective d'Anne est problématique parce qu'elle n'est apparemment pas adressée à un narrataire fictif, que ce soit sous une forme écrite ou dans un discours oral : elle n'est adressée à personne — ni à soi-même, ni à personne d'autre. Cette forme de discours qui n'a pas d'ancrage et qui est sans interlocuteur est propre au monologue intérieur, mais elle est aberrante dans la narration rétrospective à la première personne que pratique Anne. » Voir S. R. Suleiman, « Simone de Beauvoir and the Writing Self », *Risking Who One Is : Encounters With Contemporary Art and Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 72.

confession¹⁰⁸⁶. Aucune mise en scène, donc, chez Beauvoir, qui masquerait l'intériorité du discours en même temps qu'elle la révélerait. Le procédé peut paraître artificiel, car il n'est en général guère convaincant, psychologiquement parlant, de se raconter sa propre biographie. C'est pourtant ce que fait Anne, notamment lorsqu'elle raconte sa rencontre avec Dubreuilh au début du roman.

Le statut de la narration à la première personne est donc problématique et connaît des antécédents littéraires, notamment chez Dostoïevski que Beauvoir affectionnait particulièrement. Ouvrons le deuxième chapitre des *Mandarins* :

Je regardai avec découragement le petit tableau. Deux mois plus tôt j'avais dit à l'enfant : « Dessine une maison », et il avait dessiné une villa avec ses toits, sa cheminée, sa fumée ; pas une fenêtre ; pas une porte, et tout autour une haute grille noire aux barreaux pointus. « Maintenant, dessine une famille », et il avait dessiné un homme qui donnait la main à un petit garçon. Voilà qu'aujourd'hui il avait encore peint une maison sans porte, entourée de barreaux noirs et acérés : nous n'avancions pas. Était-ce un cas particulièrement difficile, ou était-ce moi qui ne savais pas le traiter ? Je rangeai le dessin dans un dossier. Je ne savais pas, ou je ne voulais pas ? Peut-être la résistance de l'enfant traduisait-elle celle que je sentais en moi : cet inconnu qui était mort deux ans plus tôt à Dachau, ça me faisait horreur de le chasser du cœur de son fils. « Alors, je devrais abandonner cette cure », me dis-je. Je restai debout à côté de ma table de travail. [...] Bien sûr, je me suis toujours posé un tas de questions ; guérir, c'est souvent mutiler ; dans une société injuste, l'équilibre individuel, qu'est-ce que ça vaut ? (*M*, 57-58)

La bipolarité du discours — récit homodiégétique et discours intérieur — est spécifique au personnage d'Anne dans les *Mandarins*. Dès lors, une certaine artificialité apparaît dans la composition du roman : des séquences dialoguées viennent s'insérer à l'intérieur du mouvement de rétrospection d'Anne. Une manière de déréaliser le réel ? Comme le note Jean-Louis Jeannelle, « [d]ans toute la moitié du roman consacrée à Anne, les dialogues hésitent ainsi continuellement entre une reconstitution mnémonique et une présentation simultanée à l'acte de narration où Anne ne serait qu'une interlocutrice à part égale avec ses allocutaires¹⁰⁸⁷ ».

Le choix d'un récit homodiégétique apparaît évident à la lecture de l'épisode américain. La narration d'Anne participe du récit autobiographique : les chapitres consacrés à l'histoire d'amour d'Anne et de Lewis racontent précisément l'expérience de Beauvoir. La romancière aurait-elle cédé à la pulsion autobiographique en intégrant à son roman des épisodes qui s'insèrent finalement assez mal dans l'équilibre des *Mandarins*¹⁰⁸⁸ ? C'est en tout cas ce

¹⁰⁸⁶ Selon Dorrit Cohn, à propos de *La Chute*, « [n]ous n'avons donc rien d'autre, tout au long de ce livre, qu'un monologue silencieux se faisant passer pour un dialogue à haute voix, un discours constamment adressé à soi-même et déguisé en confession adressée à l'autre. *La Chute* dramatise ainsi le solipsisme inhérent au processus du monologue intérieur : c'est un locuteur intérieur qui communique avec un allocutaire tout aussi intérieur » (D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 204).

¹⁰⁸⁷ J.-L. Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *op. cit.*, note 19, p. 109.

¹⁰⁸⁸ Éliane Lecarme-Tabone fait cette hypothèse et évoque avec justesse « la force de la pulsion autobiographique, particulièrement sensible avec le développement de l'épisode américain » (É. Lecarme-Tabone, « Anne, psychanalyste », *Roman 20-50*, n°13, juin 1992, p. 91).

qu'elle laisse entendre : « Mais je ne trouvais pas gênant qu'un épisode, long et important, demeurât marginal : l'amour d'Anne et de Lewis. Je l'ai raconté, pour le plaisir de transposer sur le mode romanesque un événement qui me tenait à cœur [...] » (*FC I*, 363). *Les Mandarins* répondent donc en partie au désir de *parler de soi* qui animait Beauvoir depuis la fin des années 1940, au moment où *Le Deuxième Sexe* devait préparer le terrain au projet concret des *Mémoires*. Selon Yasue Ikazaki, « [c]'est ce "je" de la narration d'Anne qui marque un tournant fondamental dans la carrière littéraire de l'écrivain : il cristallise le passage de ses premiers romans à ses dernières œuvres autobiographiques¹⁰⁸⁹ ».

3.2. Le monologue : brutal « comme un tropisme »

Reprenons ce que dit Joyce à Valéry Larbaud à propos du roman d'Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* — considéré comme le premier roman en forme de monologue intérieur :

Dans *Les Lauriers sont coupés*, me dit Joyce, le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, *se substituant complètement* à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive¹⁰⁹⁰...

Joyce suggère que le monologue est autonome et ne saurait s'articuler à la forme d'un récit, qu'il soit à la première ou à la troisième personne. Ce que nous trouvons chez Beauvoir se différencie de la définition joycienne : la narration d'Anne est constamment *sous-tendue* par un monologue intérieur. C'est dire que ce dernier s'articule paradoxalement à la « forme usuelle du récit » à laquelle il est censé se substituer. Beauvoir justifie cette bipolarité en revendiquant une plus grande marge de manœuvre dans l'activité créatrice :

Dans *Les Mandarins* je suis restée fidèle à la technique de *L'Invitée*¹⁰⁹¹, en l'assouplissant : le récit d'Anne est sous-tendu par un monologue qui se déroule au présent, ce qui m'a permis de le briser, de le raccourcir, de le commenter librement. (*FC I*, 369)

Beauvoir défend le choix hybride d'une alternance entre phases de récit et séquences sous forme de monologue en prônant la liberté créatrice. Mais la véritable raison de cette mixité formelle n'est-elle pas plutôt à chercher dans une *méfiance* à l'égard de la représentation de la vie intérieure, dont les enjeux esthétiques dépassent de loin la seule question du monologue ?

La longue mise au point qu'apporte la mémorialiste dans *La Force des choses* s'inscrit dans une polémique qui éclaire en grande partie cette distance affichée à l'égard d'une forme encore débattue dans les années cinquante : les œuvres de Beckett ou de Sarraute relancent en effet la question de la représentation du discours intérieur et du psychisme dans le roman. Si

¹⁰⁸⁹ Y. Ikazaki, *Simone de Beauvoir, la narration en question*, op. cit., p. 43.

¹⁰⁹⁰ Propos rapporté par Valéry Larbaud dans sa préface à l'édition de 1925 des *Lauriers*, Gallimard, coll. « 10/18 », 1968, p. 9. Je souligne.

¹⁰⁹¹ Rappelons que dans *L'Invitée*, la romancière adopte une narration plurielle à la troisième personne, focalisée de manière interne sur la vision de Françoise, Élisabeth et Gerbert.

l'on suit le raisonnement de Beauvoir, le récit apparaît comme un excellent moyen d'encadrer le monologue, de le cantonner à la représentation authentique de la vie intérieure sans tomber dans un « subjectivisme maniaque et sans vérité », un psychologisme forcé, donc, sans déborder sur le récit lui-même. Le danger serait de dénaturer la parole romanesque « si on l'enkyste dans la continuité d'un monologue intérieur » (*FC I*, 370). Beauvoir reconnaît à la « parole » romanesque un pouvoir de dévoilement du monde que les nouvelles poétiques, comme celle de Sarraute, s'attachent à démolir. Ce « traditionalisme », Beauvoir le revendique comme tel : « Je connais les inconvénients de cette forme à laquelle je me suis tenue ; mais pour me dérober aux conventions qu'elle m'imposait, j'aurais été contrainte d'en adopter d'autres qui me satisfaisaient encore moins » (*FC I*, 369). Tous les indices d'énonciation que l'on retrouve dans *Les Mandarins* (les incises : « dit-elle » ou « dit-il », les alinéas, les cadratins, les deux points), s'ils relèvent pour Sarraute d'une « encombrante convention », sont la marque d'un classicisme que Beauvoir assume pleinement¹⁰⁹².

Le différend qui l'oppose à Sarraute juste après la publication des *Mandarins* explique sans doute cette prise de position radicale vis-à-vis du monologue, qui occupe, en dépit de ses allégations, une très grande partie de l'espace diégétique¹⁰⁹³. N'y a-t-il pas là l'effet d'une mode, qui consiste pour les écrivains du monologue intérieur à nier paradoxalement sa légitimité¹⁰⁹⁴ ?

Beauvoir est dans une position défensive. Elle s'est sentie directement attaquée par l'article de Sarraute, « Conversation et sous-conversation¹⁰⁹⁵ », qui ne l'impliquait pas explicitement mais qui condamnait le traditionalisme de certaines techniques romanesques — dialogues et monologues intérieurs *classiques* — et appelait à un renouvellement radical des formes de la fiction pour parvenir à lier de manière indissociable mouvements de conscience et échanges verbaux. Jorge Calderon définit en ces termes la nouvelle poétique sarrautienne :

¹⁰⁹² Dès *L'Invitée*, Beauvoir reconnaît avoir accepté un certain nombre de conventions traditionnelles que le modèle du roman américain appliquait aussi. Justifiant ce choix par son manque d'expérience en matière romanesque, elle écrit : « [J]'ai accepté — à l'instar des Américains — un certain nombre de conventions traditionnelles. Je sais ce qu'on peut leur reprocher, mais aussi en quoi elles se justifient. J'en parlerai quand j'en viendrai aux *Mandarins*, car au moment où j'écrivis *L'Invitée* je ne les mettais pas en question. Je voulais écrire un roman, c'est tout, et c'était déjà beaucoup » (*FA*, 392-393).

¹⁰⁹³ Beauvoir écrit : « Que le dialogue pose un problème au romancier, je suis bien d'accord ; mais je ne pense pas du tout que la parole soit “le prolongement de mouvements souterrains” ; elle a des usages très divers ; le plus souvent, c'est un acte, sollicité par une situation, qui éclate au grand jour, rompant avec le silence, et on la dénature si on l'enkyste dans la continuité d'un monologue intérieur » (*FC I*, 291).

¹⁰⁹⁴ Je reprends le constat formulé par Gilles Philippe : « Ainsi, même les écrivains qui ont eu recours au “monologue intérieur” — au sens que Dujardin donne à l'expression — s'empressent-ils souvent de nier paradoxalement sa légitimité : pour Maurice Blanchot, il donne généralement lieu à des *faux pas* littéraires ; Nathalie Sarraute en fait un objet de soupçon, tout comme Mauriac l'avait honni [...] au nom d'une opposition entre *transposition* et *reproduction* que Sartre reprendra à son compte, tout comme Giraudoux l'avait tourné en dérision au nom d'une certaine vision de l'homme et blâmé par peur de la “montée des ténèbres” qu'il incarne. » (G. Philippe, *Le Discours en soi, op. cit.*, p. 399-400). Beauvoir ne fait pas exception à la règle.

¹⁰⁹⁵ L'article est rejeté par *Les Temps modernes*, certainement à l'initiative de Beauvoir. Il est publié finalement dans *La Nouvelle Revue Française* (janvier et février 1956) et chez Gallimard dans le recueil d'essais critiques de l'auteure, intitulé *L'Ère du soupçon* (mars 1956).

La poétique de Nathalie Sarraute ne se positionne pas dans l'imaginaire, mais dans un lieu qu'elle considère bien réel : entre le pré-dialogue et le dialogue ; entre le dialogue et le post-dialogue ; entre l'inconscient, le subconscient et le conscient : l'*entre-lieu(x)* de l'espace imprécis des tropismes¹⁰⁹⁶.

Il n'est plus question, pour Sarraute, de dialogues ni de monologues intérieurs à strictement parler, mais plutôt d'un sens qui naîtrait de la *force* contenue dans la tessiture du langage¹⁰⁹⁷. Dans *La Force des choses*, Beauvoir semble méconnaître le projet sarrautien — ou fait mine de l'ignorer. Elle rejette les critiques de Sarraute sur un plan philosophique en s'opposant à sa perception faussée du monde et de la réalité :

Sa critique est à mes yeux non avenue parce qu'elle présuppose une métaphysique qui ne tient pas debout. D'après elle, la réalité s'est « aujourd'hui » réfugiée dans « des frémissements à peine perceptibles » ; un romancier qui ne se fascine pas sur les « endroits obscurs de la psychologie » ne peut être qu'un fabricant de trompe-l'œil. C'est qu'elle confond l'extériorité avec l'apparence¹⁰⁹⁸. Mais le monde extérieur existe. À partir d'un psychologisme périmé il n'est pas impossible d'écrire de bons livres, mais on ne saurait certainement pas en déduire une esthétique valable. (*FC I*, 369)

Le monde sensible, pour Beauvoir, existe bel et bien en dehors de nos palpitations souterraines. Opposant son prétendu « traditionalisme » au « psychologisme périmé » de Sarraute, Beauvoir attaque sur le même terrain : celle d'une poétique dépassée.

Les Mandarins reflètent à leur manière cette polémique. Sarraute se serait-elle sentie visée par le personnage fantasque de Paule, qui se lance dans l'écriture avec le désir de rechercher une forme inouïe qui ne soit ni « poème » ni « nouvelle » ? Chanteuse puis écrivaine ratée, Paule juge le travail d'Henri à l'aune des mêmes idées littéraires que Sarraute : « — En ce moment, je suis à la recherche d'une forme, dit-elle, une forme neuve ; ce que Henri justement n'a jamais réussi à inventer ; ses romans sont mortellement classiques » (*M*, 495). Ce discours paraît d'autant moins crédible et sincère qu'il est prononcé par un personnage névrosé en pleine crise existentielle, une « folle » au langage incohérent qui recherche avant tout la célébrité pour se persuader qu'elle existe : c'est du moins telle qu'elle apparaît aux yeux d'Anne, *alias* Simone de Beauvoir.

¹⁰⁹⁶ Jorge Calderon, « Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute : analyse d'un différend », *Simone de Beauvoir Studies*, Volume 17, 2000-2001, p. 164.

¹⁰⁹⁷ Comme le rappelle Gilles Philippe, c'est « derrière le monologue, ou dans le prolongement du dialogue, [qu']il importait désormais pour le romancier de saisir “un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, de petits actes larvés” » (G. Philippe, « Elle se venge par le monologue », *op. cit.*, p. 178). La citation est extraite de « Conversation et sous-conversation » [1956], repris dans *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁹⁸ Dans le deuxième tome de *La Force des choses*, Beauvoir reprend la même formule pour juger sévèrement la conception sarrautienne du monde réel : « [...] elle confond vérité et psychologie [...] ; elle réduit l'extériorité à l'apparence, c'est-à-dire à un faux-semblant » (*FC II*, 459). Beauvoir rapproche alors Sarraute de Robbe-Grillet qui prive le monde réel de sa dimension historique, laissant à la porte la politique, les événements et le monde.

Un autre détail attire notre attention. Beauvoir place le terme de « tropisme » dans le discours intérieur d'Anne — lors d'un séjour avec Lewis — en prenant soin de pervertir le sens très précis que Sarraute lui attribue¹⁰⁹⁹ :

L'après-midi a été très chaud ; nous avons somnolé dans les hamacs, devant la porte de notre chambre. Et puis, brutale comme un tropisme, la curiosité m'a fait tourner la tête vers la forêt :
— J'ai bien envie d'aller faire un tour dans ces bois, dis-je. (M, 428)

Clin d'œil discret à l'auteure de *Tropismes* (1939) ou charge explosive contre sa nouvelle rivale ? En rapportant le « tropisme » à un caprice violent et arbitraire de la pensée, Beauvoir sait qu'elle joue sur une corde sensible. Rien, ici, ne renvoie le tropisme — notons l'emploi du singulier au lieu du pluriel auquel Sarraute nous a habitués — à une quelconque « source secrète de notre existence¹¹⁰⁰ ». La « force motrice » propre au tropisme sarrautien est prise ici au premier degré (« la curiosité m'a fait tourner la tête »).

Sans aller jusqu'à l'opposition frontale, une critique implicite de Sarraute et de sa conception de la littérature semble donc être à l'œuvre dans *Les Mandarins*. La défense menée par Beauvoir d'une littérature de la *praxis* contre « la littérature de la consommation » ou de l'*exis* que Sartre vilipende depuis 1947 porte à l'extrême la critique anti-sarrautienne, qui semble moins dirigée contre son œuvre romanesque elle-même que contre l'escamotage du roman français mené par « l'École du regard » et « toutes les variétés du *Nouveau Roman* », Robbe-Grillet en tête, suivi dans un même élan de Sarraute et de Butor.

Le monde réel se volatilise sous le regard des disciples de la « nouvelle école ». L'univers disparaît : « on le gobe tout cru par les yeux¹¹⁰¹ » (FC II, 458). Rien à voir, précise encore Beauvoir, avec l'écriture d'un Beckett « qui fait se décomposer sous nos yeux l'univers vivant » (FC II, 460). Il va sans dire que cette attaque personnelle dirigée avec sévérité contre Sarraute¹¹⁰² et qui s'inscrit dans une défense obstinée de la littérature engagée et de la mission sociale de la littérature, déforme le projet sarrautien en le simplifiant à l'extrême, notamment lorsqu'elle évoque la question du rapport à autrui qui serait inexistante dans l'œuvre de Sarraute :

Les collectivités, les foules, les relations des hommes aux autres hommes et aux choses, tous ces objets bien réels, et irréductibles à nos palpitations souterraines, méritent et exigent l'éclairage de l'art. (FC II, 370)

¹⁰⁹⁹ Dans la préface de *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute définit les tropismes comme « des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir » (N. Sarraute, Préface à *L'Ère du soupçon* [1956], Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 8).

¹¹⁰⁰ *Ibid.*

¹¹⁰¹ Beauvoir reprend une expression de Sartre tirée de son essai de 1947 : *Qu'est-ce que la littérature ?*.

¹¹⁰² Notons l'agressivité de Beauvoir lorsqu'elle écrit : « Si scrupuleuse quand il s'agit de dépiauter une ambition ou un dépit, croit-elle qu'il suffit de rapports et de statistiques pour rendre compte de la vie d'une usine ou d'un H.L.M. ? » (FC II, 369-370)

La position esthétique de Beauvoir paraît irrécyclable avec l'auteure de *Portrait d'un inconnu*. Beauvoir livre pourtant un portrait nuancé, voire flatteur, lorsqu'elle raconte, dans *La Force des choses*, sa rencontre avec cette « fille de Russes israélites » à la « subtilité inquiète » (FC I, 34). Les idées de cette « inconnue » devaient correspondre parfaitement à l'existentialisme de Sartre et de Beauvoir¹¹⁰³, si bien qu'ils la laissèrent publier certains de ses textes dans la revue des *Temps modernes*¹¹⁰⁴ que Sarraute considérait comme « le seul phare, la seule publication où il fallait paraître¹¹⁰⁵ ». Surtout, en 1947, Sartre rend hommage à ce « livre difficile et excellent » qu'est *Portrait d'un inconnu* en préférant rédiger une préface plutôt qu'un article critique. Mais, en cherchant à situer le projet sarrautien dans la mouvance existentialiste¹¹⁰⁶, il conteste la matière « psychologique » défendue par Sarraute et, par là, dénature en partie la portée de ce qu'il juge être un « anti-roman ».

Beauvoir semble avoir saisi mieux que Sartre les enjeux esthétiques de l'écriture de son aînée, mais elle ne pouvait concevoir une amitié durable avec une autre intellectuelle, *a fortiori* écrivaine, à la personnalité aussi forte que celle de Sarraute. Deirdre Bair dresse une analyse convaincante de leurs relations mouvementées :

Nathalie Sarraute l'intéressait pour l'originalité de son écriture « au début » et « ses origines franco-russes peu ordinaires », mais elle chercha bientôt ses repères intellectuels auprès de Sartre, et Beauvoir s'empessa de couper court à leur amitié naissante, avant que Sarraute ait eu le temps de se poser en concurrente¹¹⁰⁷.

Au-delà de la guerre d'influence, autant intellectuelle que sentimentale — n'oublions pas le pôle attractif sartrien¹¹⁰⁸ —, qui a pu se jouer entre les deux femmes au tournant des années cinquante, et qui explique le durcissement du ton de la mémorialiste lorsqu'elle évoque rétrospectivement cette période, la proximité initiale entre la pensée de Sarraute et celle de Beauvoir apparaît évidente à plus d'un titre : une critique théorique de la vision unifiée et surplombante de l'auteur et du personnage maître de sa destinée, une défense de la narration à

¹¹⁰³ « Avant la guerre une inconnue avait envoyé à Sartre un petit livre, *Tropismes*, qui avait passé inaperçu et dont la qualité nous frappa ; c'était Nathalie Sarraute ; il lui avait écrit, il l'avait rencontrée. [...] Sa vision des choses s'accordait spontanément avec les idées de Sartre : elle était hostile à tout essentialisme, elle ne croyait pas aux caractères tranchés, ni aux sentiments définis, ni à aucune notion toute faite. [...] Elle se livrait peu, elle parlait surtout de littérature, mais avec passion » (FC I, 34).

¹¹⁰⁴ « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant », « De Dostoïevski à Kafka » (1947) et « L'Ère du soupçon » (1950).

¹¹⁰⁵ Comme elle l'exprimera en 1987 dans ses entretiens avec Simone Benmussa.

¹¹⁰⁶ Citons la dernière phrase de la préface qui illustre brillamment, par une description en trois temps de la poétique sarrautienne, l'interprétation existentialiste de Sartre : « *Pour moi je pense qu'en laissant deviner une authenticité insaisissable, en montrant ce va-et-vient incessant du particulier au général, en s'attachant à peindre le monde rassurant et désolé de l'inauthentique, elle [Nathalie Sarraute] a mis au point une technique qui permet d'atteindre, par-delà le psychologique, la réalité humaine, dans son existence même* » (Préface de J.-P. Sartre à *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, p. 14).

¹¹⁰⁷ D. Bair, *Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 344. Voir aussi p. 363-364.

¹¹⁰⁸ L'analyse de Gilles Philippe, sans entrer dans le détail des relations entre Sartre, Beauvoir et Sarraute, va dans ce sens lorsqu'il écrit : « Beauvoir put sans doute reprocher à Sartre de ne pas avoir renoncé avec la même radicalité qu'elle-même à tout "psychologisme", et sans doute vit-elle toujours d'un mauvais œil la complaisance que le philosophe avait marquée pour l'œuvre de Sarraute » (G. Philippe, « Elle se venge par le monologue », op. cit., p. 178).

la première personne ou encore des affinités partagées pour des romanciers comme Dostoïevski, Kafka ou Faulkner. La volonté de contraindre le lecteur à adopter une pluralité de points de vue, à passer d'une conscience à une autre pour vivre de l'intérieur les mouvements qui animent les êtres fictionnels rapproche sensiblement les deux écrivaines. En 1959, Beauvoir semble trouver du plaisir à observer entre les lignes ces « petits bourgeois paranoïaques » (FC II, 255) du *Planétarium*, dont la technique dominante est le monologue intérieur sous la forme du discours indirect libre. À cet égard, ce livre n'apparaît-il pas comme l'un des modèles littéraires possibles de la nouvelle *Monologue* que Beauvoir écrira quelque dix années plus tard ? Le tournant esthétique pris par Beauvoir en 1966 laisse en tout cas penser que Beauvoir a certainement tiré des enseignements de sa confrontation avec les nouvelles formes littéraires prônées par Sarraute — mais sur le tard, en relisant certaines œuvres de Sarraute¹¹⁰⁹.

Mais surtout, d'un point de vue éthique, toutes deux s'intéressent, chacune avec son propre langage, aux « mouvements souterrains » des êtres et aux frontières entre soi et les autres. L'écrivain fictif que Sarraute projette à la fin de *L'Ère du soupçon* est animé par une combativité qui s'exprime à travers des « drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, [qui] ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire¹¹¹⁰ ». Cet hypothétique romancier, double de Sarraute, qui fait de la relation à autrui le lieu d'une conflictualité originaire, se dévoile sous les traits de Beauvoir romancière si l'on songe aux nombreuses scènes de rivalités, de jalousies, de soumission et de domination qui font la substance romanesque de son œuvre.

Enfin, pour l'une comme pour l'autre, le discours intérieur est profondément divisé, biaisé, très souvent assimilé à une comédie, mais une comédie qui ne serait pas lucide sur ses propres motivations. De là naît une pensée dérangement, qui inscrit un profond hiatus dans le psychisme, jamais un et unifié mais essentiellement hétérogène — jusqu'à l'effacement de l'initiative subjective. Ceci est particulièrement vrai pour les textes de Sarraute qui se présentent en grande partie comme un tissu de discours plus ou moins « oraux », tantôt dits à voix haute, tantôt pensés ou employés comme image de ce qui resterait autrement inexprimé.

4. L'enjeu éthique : Discours intérieur et mauvaise foi

Pour Sartre, qui a fait de la mauvaise foi l'une des analyses les plus remarquables de *L'Être et le Néant*, cette attitude n'est pas un calcul cynique ou manipulateur. Comme l'écrit Juliette Simont, « la mauvaise foi se prend à son propre jeu, elle se met en état de sujétion par rapport à elle-même, elle est désorientation et impuissance. Elle est certes conscience de soi,

¹¹⁰⁹ Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser, comme le suggère Gilles Philippe, que « le silence romanesque qui sépare la publication des *Mandarins* en 1954 et la parution des *Belles Images* en 1966 » trouve une explication partielle dans la condamnation sarrautienne de « Conversation et sous-conversation » (*Ibid*, p. 179).

¹¹¹⁰ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., p. 99.

mais cette conscience ne se *connaît* pas¹¹¹¹ ». La fiction de Beauvoir, particulièrement les nouvelles, présente des portraits variés de consciences inauthentiques. C'est moins pour l'avoir observé chez les autres que « pour y être tombée [elle]-même » que Beauvoir choisit d'en faire un thème privilégié de son œuvre, mais aussi une technique d'écriture.

4.1. Énoncer l'imposture

L'écriture se plaît à donner l'apparence d'un regard froid sur les choses tout en dévoilant une certaine ironie. À la suite de John Dos Passos, Beauvoir voit dans ce « double point de vue » un instrument critique particulièrement efficace :

Dans l'ensemble, nous trouvions que la technique des romanciers français était bien rudimentaire, comparée à celle des grands Américains, 42^e *Parallèle* de John Dos Passos venait de paraître en français ; il nous apporta beaucoup. [...] *Il avait inventé à l'égard de ces héros une distance qui lui permettait de les présenter à la fois dans leur minutieuse individualité, et comme un pur produit social* ; [...] Nous nous appliquâmes souvent, Sartre et moi, à prendre ce double point de vue sur autrui et surtout sur nous-mêmes [...] ; *Dos Passos nous fournissait un instrument critique dont nous usâmes largement.* (FA, 159 ; je souligne)

La méthode de Dos Passos n'est pas la seule influence qu'ait reçue Beauvoir, qui a d'abord puisé, pour *Quand prime le spirituel*, dans la « splendide ambiguïté¹¹¹² » du style flaubertien.

4.1.1. Le modèle flaubertien

L'ironie structure l'écriture des premiers récits beauvoiriens, qui usent abondamment des ressorts du discours indirect libre. Beauvoir use des techniques classiques pour mettre en scène la parole des personnages : si le discours direct est utilisé avec ses indices formels (par exemple : « Tu verras, tu arriveras vite à te faire un nom », dit Marcelle¹¹¹³), le discours rapporté, indirect, semble prédominant¹¹¹⁴. Dans ses deux nouvelles à la troisième personne, « Marcelle » et « Lisa », le récit est dominé par un narrateur qui, s'il s'attache scrupuleusement à la subjectivité du personnage, n'en demeure pas moins nettement dissocié.

¹¹¹¹ Juliette Simont, *Jean-Paul Sartre. Un demi-siècle de liberté*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 176.

¹¹¹² Je reprends l'expression de Danièle Sallenave, dans « Scène de crime », Avant-propos de *Anne, ou quand prime le spirituel*, (QPS, p. 17).

¹¹¹³ QPS, « Marcelle », p. 72.

¹¹¹⁴ Le discours indirect conjonctionnel apparaît comme l'un des vecteurs essentiels de la représentation du discours oral dans les nouvelles, comme en témoigne le récit de la rencontre avec Perrières et Desroches : « Sans chercher d'entrée en matière, d'une manière abrupte et confiante qui lui plut, ils dirent à Marcelle qu'ils venaient lui demander sa collaboration » (QPS, 43). Beauvoir privilégie aussi le discours *narrativisé* pour rendre compte des conversations entre ses personnages : « Perrières et Desroches ne parurent accorder aucune attention à ce qu'ils mangeaient ; ils parlèrent sans arrêt, avec une grande animation, des questions sociales, de la poésie pure, du destin de l'homme. Marcelle n'avait jamais entendu de conversation aussi intéressante. Ils expliquèrent qu'il fallait élever le peuple à la culture et non abaisser la culture au niveau du peuple, et Perrières cita le cas d'un jeune typographe qui comprenait Valéry mieux que les professeurs de la Sorbonne » (QPS, 45).

Le discours intérieur, ou le monologue rapporté, est donc négligeable dans ces textes. Il se traduit toujours par une rupture énonciative, caractérisée par l'insertion de guillemets et par la postposition d'un verbe introducteur, généralement *penser* (« “Pourvu qu'elle ne fasse pas la sottise de l'épouser”, pensa-t-elle [...] »¹¹¹⁵ ». On trouve aussi fréquemment le verbe *murmurer* qui hésite entre le *dire* et le *penser* (« “Mon petit corps est fatigué de ce grand monde”, murmura Lisa »¹¹¹⁶ »). La frontière que marquent les guillemets disparaîtra dans les œuvres ultérieures, en particulier lorsque la citation de pensée s'insère dans un contexte de représentation de la vie intérieure — psycho-récit ou monologue narrativisé.

On est ici dans un cas de « dissonance discursive » pour reprendre la distinction qu'opère Dorrit Cohn entre deux types de psycho-récits : l'un, relevant de « l'écart », affirme la distance entre narrateur et personnage et donne l'avantage du premier sur le second, l'autre, qualifié de « consonant », efface le rôle du narrateur au profit de la conscience du personnage qui fait l'objet du récit¹¹¹⁷. Si les premières nouvelles usent encore d'un narrateur extérieur, les romans prendront nettement le parti de la « consonance discursive ». Beauvoir s'est expliquée sur ce choix : la distance prise avec le personnage permet d'abriter une « ironie voilée », un « ton faussement objectif » (*FA*, 256) qui imitait celui de John Dos Passos.

Cependant, Beauvoir avait retenu les leçons de style de Flaubert : elle expulse rapidement hors de la fiction un narrateur trop envahissant. On trouve dans la première nouvelle un grand nombre de phrases indécidables, où le discours indirect libre est peu différencié du discours narratorial : « Marcelle Drouffe était une petite fille rêveuse et précoce ; dès l'âge de dix mois, elle avait donné les signes d'une extraordinaire sensibilité » (*QPS*, 33). Cet incipit pose une ambiguïté sur l'origine de la parole : est-ce un narrateur extérieur au récit ? Marcelle, qui rêve sur sa propre enfance ? Sa mère, dont les paroles sont citées juste après au discours direct¹¹¹⁸ ? De même, on relève comme des bribes de discours intérieur lorsque Marcelle se rend à la bibliothèque :

Certains habitués de la bibliothèque éveillaient en Marcelle une attention passionnée ; les hommes mûrs aux visages affinés par la pensée, aux regards lourds. Elle trouvait à leurs beaux cheveux grisonnants, à leurs pardessus, leurs mains pâles une élégance sublime qui semblait venir de l'âme ; *c'étaient peut-être des écrivains, des poètes, assurément ils faisaient partie de cette élite intellectuelle dont M. Drouffe parlait souvent d'un air mystérieux.* (*QPS*, 35 ; je souligne)

Les détails pseudo-romantiques concernant la description physique et psychique des « hommes » habitués de la bibliothèque démontrent la complaisance du narrateur à l'égard des pensées et des sentiments du personnage, auxquels il cède l'initiative et qu'il dote d'une certaine affectation rhétorique — le recours aux codes réalistes de la physiognomonie ne fait qu'accentuer la tonalité satirique du passage.

¹¹¹⁵ *QPS*, « Chantal », p. 133.

¹¹¹⁶ *QPS*, « Lisa », p. 183.

¹¹¹⁷ Voir D. Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 42 et suiv.

¹¹¹⁸ « “Quand tu te faisais mal ce n'était pas de douleur que tu pleurais”, lui raconta plus tard sa mère, “mais parce que tu te sentais trahie par le monde”. »

Le psycho-récit est fortement coloré par le langage spiritualiste de Marcelle, surtout dans la première partie de la nouvelle qui relate les nombreux stratagèmes que la jeune fille s'invente pour clamer sa profession de foi mystique et se faire passer pour ce qu'elle n'est pas : une sainte. La profusion des substantifs et des épithètes sert à couvrir d'une « lueur d'idéal » une réalité grossière et décevante, que Marcelle cherche à transcender en recourant aux mensonges de la mystification spiritualiste. À cet égard, la séquence du « métro bondé » mérite toute notre attention :

Dans le métro bondé, le soir, en rentrant chez elle, Marcelle se demandait tristement si le vide de son cœur serait jamais comblé, elle regardait avec désespoir les hommes aux mains calleuses, les femmes aux visages terreux, ces yeux qui ne reflétaient aucune lueur d'idéal ; *tout le jour ils avaient peiné ; et à présent ils allaient manger ; en eux, pas un beau souvenir, pas un espoir, pas même un vers harmonieux pour bercer doucement leur tristesse. Vies sombres et souterraines comme ces tunnels où le train s'engouffrait. On étouffait dans les wagons nauséabonds.* (QPS, 42 ; je souligne)

Le discours indirect conjonctionnel amorce le discours indirect libre, qui émancipe presque totalement son héroïne de la tutelle du narrateur : la deuxième partie du passage fait entendre directement les pensées hautement charitables de Marcelle, le lexique se voyant contaminé par le discours intérieur de Marcelle, alors que grandit en elle des sensations désagréables dues au contact des corps étrangers dans le wagon — un lexique de la noirceur et de la misère humaine très célinien. Une occasion pour elle de transformer son dégoût en une épreuve qu'elle s'inflige à elle-même pour se transcender et devenir une martyre :

La gorge de Marcelle se serrait de pitié, et il lui semblait porter sur ses épaules toute la souffrance du monde ; elle aurait voulu parler à ces déshérités de la beauté, de l'amour, du sens de la souffrance avec des mots si convaincants que leur vie en eût été transfigurée. Elle ne pouvait rien pour eux ; sa charité inutile s'ajoutait au malaise physique que lui causait l'odeur de la sueur humaine, et le contact des corps grossiers lui donnait des nausées si fortes qu'elle était souvent obligée de descendre et de faire à pied la fin du trajet ; rentrée chez elle, elle embrassait longuement son visage dans la glace ; en dessous des yeux profonds la peau était un peu meurtrie, transparente, tachetée de roux comme le cœur d'une digitale. Cette pathétique figure méritait l'amour d'un héros.

« Ô bien-aimé ! » murmurait-elle.

Cet effet de « contagion stylistique », selon la formule de Leo Spitzer, est particulièrement visible dans une telle nouvelle qui vise à dénoncer l'imposture du spiritualisme. Le style même du récit reflète exactement l'idiolecte du personnage, tel qu'il évolue à travers les périodes successives de la vie de Marcelle.

Le style indirect libre auquel se livre ici Beauvoir est certainement le moyen le plus efficace de révéler les auto-représentations complaisantes et la mauvaise foi du personnage. Comme le note Danièle Sallenave dans l'Avant-propos du recueil qu'elle intitule, à juste titre, « Scène de crime » — crime *stylistique* du sociolecte spiritualiste : « Nul besoin d'un commentaire ironique ; chacun aura immédiatement reconnu les termes dont use une

conscience inauthentique pour dresser devant ses propres yeux son portrait flatteur...¹¹¹⁹ » Dans le miroir que tend le texte au personnage lui-même se loge toute la distance sarcastique du narrateur.

4.1.2. Structures énonciatives de la mauvaise foi : monologue et journal intime

L'écriture des dernières nouvelles va très loin dans ce jeu du double point de vue. Beauvoir tend à rompre le pacte de sincérité avec le lecteur, à détruire la transparence de l'énoncé et à faire émerger toute une rhétorique de la mauvaise foi. Les intentions de Beauvoir étaient claires : il s'agissait du « rapport de la vérité avec les mensonges du discours ». Il fallait donc que ce dernier soit « truqué » (TCF, 176) et qu'il entre en discordance avec la vérité profonde du personnage. Aussi le travail de Beauvoir a-t-il consisté en grande partie à miner le discours et à faire éclater la vérité à travers des phrases destinées à la dissimuler.

Deux modèles d'écriture discursive émergent : le discours *obsessionnel* de Monique et le discours *hystérique* de Murielle. Ils s'inscrivent dans des structures narratives différentes, le journal intime et le monologue, qui ont toutes deux comme point commun la « spécularisation » de l'énonciation¹¹²⁰. Voyons comment l'organisation formelle de l'énoncé rend compte du malaise propre au sujet du discours — malaise transmissible au lecteur.

Le journal intime de Monique, comme un lointain écho au journal de Chantal dans *Quand prime le spirituel*, comprend plusieurs notations méta-énonciatives qui ébranlent sa confiance en soi : lorsqu'elle commente le rôle que joue pour elle la pratique de l'écriture diariste, c'est pour en relever les vices cachés, les contradictions. « J'ai déformé les faits », reconnaît-elle, avant d'ajouter : « (Qui a dit : "Il n'y a rien de changé" ? Maurice ou moi ? Sur ce journal j'ai écrit que c'était lui. Peut-être que je souhaitais le croire...) » (FR, 213). Ce travail de déchiffrement passe ici par des embryons de dialogue intérieur. Les pages du journal mentent, elles se trompent : « Il n'y a pas une ligne de ce journal qui n'appelle une correction ou un démenti » (FR, 222). On remarque que le discours de Monique se fait de plus en plus lucide sur l'analyse de son propre discours, alors que grandit en elle sa méfiance vis-à-vis des mots. Elle prend conscience progressivement que l'écriture de son journal participe à toute cette comédie qu'elle se joue depuis le début.

À sa manière, la femme de *L'Âge de discrétion* est aussi une femme obsessionnelle dont le principal problème est un conflit entre des représentations jugées incompatibles. Ce dédoublement de la réalité produit chez elle des réactions physiques douloureuses. La somatisation est l'une des clés qui permet d'identifier la névrose de l'héroïne : « Le visage d'André, sa voix ; le même, un autre, aimé, haï, cette contradiction descendait dans mon corps ; mes nerfs, mes muscles se contractaient dans une espèce de tétanos » (AD, 45). Son discours recourt à la métaphore comme pour tenter d'appivoiser cette contradiction :

¹¹¹⁹ « Avant-propos » de Danièle Sallenave, QPS, p. 17.

¹¹²⁰ Nous avons déjà eu l'occasion de mettre en évidence le phénomène de *spécularisation* de l'énonciation à travers la séquence des « kriss malais » dans *Les Belles Images*.

Comme lorsqu'on a reçu un choc sur le crâne, que la vision s'est troublée, qu'on aperçoit du monde deux images, à des hauteurs différentes, sans pouvoir situer le dessus et le dessous. Les deux images que j'avais d'André au passé, au présent, ne s'ajustaient pas.

La structure dialogale est particulièrement présente dans *Monologue*. Murielle est bien une hystérique au sens où « l'hystérique vit dans la représentation perpétuelle » selon les termes de Gilles Philippe¹¹²¹. Elle correspond parfaitement à la description clinique des tempéraments hystériques, à l'image de Daniel dans *Les Chemins de la liberté* : « histrionique, toujours en représentation, avide d'affection, [Daniel] est aussi égocentrique, obsédé par le regard d'autrui, surréactif (colère, passion, scènes...) et s'adonne avec plaisir au récit confus et fabulatoire de sa propre biographie¹¹²² ». On trouvera un parfait exemple de cette description dans la longue scène de l'appel téléphonique simulé à Tristan. Le dialogue imaginaire ne fait entendre que les propos vindicatifs de Murielle, mais sa manière de laisser certaines phrases en suspens et de relancer la conversation inscrit en creux la voix de l'allocutaire :

« C'est toi qui m'a appelée... Ah ! j'ai cru que c'était toi. Tu dormais excuse-moi mais je suis contente d'entendre ta voix c'est si moche cette nuit personne ne m'a donné signe de vie ils savent pourtant que quand on a eu un grand malheur on ne supporte pas les fêtes tout ce bruit ces lumières tu as remarqué jamais Paris n'a été aussi illuminé que cette année [...] Tu m'écoutes oui ? [...] Tu n'as pas le droit de le priver d'un vrai foyer... Mais si revenons là-dessus tu te défiles toujours mais cette fois je veux que tu m'écoutes. [...] Alors ? Ne m'interromps pas. [...] Ne me réponds pas que je suis invivable que je te dévorais que je t'usais. [...] Pourquoi n'est-ce pas une heure pour en parler ? [...] "Jamais pour rien au monde" c'est ce qu'on va voir [...] »
Salaud ! ordure ! il a raccroché... Il ne répond pas il ne répondra pas. (*Mo*, 114-117)

Vérité ou affabulation ? Mythomanie perverse ? Élisabeth Fallaize avait relevé, dans *Monologue*, le jeu du personnage-narrateur consistant à « déforme[r] son discours », « parce qu'il cherche la vengeance¹¹²³ ». L'artificialité de la mise en scène du monologue intérieur — qui porte les marques de sa représentation¹¹²⁴ — est aussi et surtout au service de la comédie que joue le personnage, dont la parole est elle-même prise dans le piège d'un discours commun préconstruit.

Non, je ne suis pas « malade », je ne suis pas une « hystérique » : le sujet donne à croire pour n'être pas cru. Le travail formel auquel est parvenu Beauvoir répond à l'intention de dénoncer l'imposture du personnage. Son univers langagier n'est qu'un faux-semblant, son discours, un langage truqué, aliéné, truffé de formules linguistiques toutes faites,

¹¹²¹ G. Philippe, *Le Discours en soi*, op. cit., p. 348. Le critique applique, chez Sartre, le modèle de l'hystérique à Daniel et celui de l'obsessionnel à Boris.

¹¹²² *Ibid.*, p. 344-345.

¹¹²³ Élisabeth Fallaize, « Folie, monologue et nouvelle : "Monologue" de Simone de Beauvoir », *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, actes du Colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995, sous la dir. de Johnnie Gratton et Jean-Philippe Imbert, Harmattan, 1998, p. 110.

¹¹²⁴ Songeons par exemple à la représentation fictionnelle du changement d'objet de la parole intérieure, qui décrit son propre processus : « Penser à autre chose. À des choses gaies. Le petit Bordelais » (*FR*, p. 109).

d'automatismes qui supposent un donné universel et une « normalité » réprouvés en sous-main. Les expressions langagières largement employées par Murielle (« le soleil me clouait au pilori », « ils me tuent à petit feu », « ils n'auront pas ma peau ») n'apparaissent plus dans toute leur force métaphorique mais retombent dans leur sens propre, comme pour marquer l'inanité du langage. À l'image de la souffrance d'une raison en mal de raisonner, la sémantique perd, elle aussi, son mode de fonctionnement.

Pour produire cette *diffraction* énonciative, l'écrivaine a renforcé dans le texte publié les expressions populaires, les lieux communs, les clichés, inscrivant dans son langage même les marques d'une aliénation (« il faut ce qu'il faut », « à leur nez et barbe », « de a à z », « avec les mœurs d'aujourd'hui », « on ne me la fait pas », etc.). Elle a accentué le poids du discours social sur le sujet pour faire ressortir les accents de la folie.

La technique est parfaitement maîtrisée. Le monologue cherche à se donner des apparences de cohérence, à construire sa propre logique en jouant de ses possibilités rhétoriques : les enchaînements argumentatifs, l'implicite ou encore la valeur perlocutoire du discours. Mais cette stratégie argumentative s'effondre à force de vouloir *trop* convaincre. En dénonçant l'ingratitude de sa fille et l'indifférence de ses proches, Murielle peint son propre portrait : « celui d'une mère abusive, d'une insupportable mégère » (TCF, 176). Tout ce qu'elle reproche aux autres se retourne contre elle. L'exercice de cruauté auquel se livre la mère en mettant en scène l'assassinat de sa fille par son entourage sait jouer d'une parole séductrice qui repose sur l'aveu de tendresse pour elle (par l'emploi de l'hypocoristique) :

Elle avait besoin de mon appui de mes conseils ils l'en ont privée ils l'ont condamnée au silence
elle n'a pas pu s'en tirer seule ! elle a monté cette comédie et elle en est morte. Assassins ! ils
l'ont tuée Sylvie ma Sylvette ma petite aimée. Je t'aimais. (FR, 114)

Dans un premier temps, le processus d'identification du lecteur au personnage fonctionne pleinement : Beauvoir réussit ce tour de force de nous faire aimer ce personnage antipathique. Mais en exhibant la *théâtralité* supposée de la mise en scène du suicide de sa fille, Murielle fait tomber son masque : *elle a monté cette comédie* et elle va en mourir.

4.2. L'assise philosophique et linguistique de la mauvaise foi

Si les nouvelles de Beauvoir jettent un lourd soupçon sur la validité des énoncés de discours intérieur, le roman porte aussi la trace de cette illusion de la conscience qui cherche à se définir au moyen du « discours en soi ». Il semble, comme chez Sartre, que la structure même de la vie psychique induise ce type de discours non véridique¹¹²⁵.

Le concept de mauvaise foi est particulièrement présent dans *Le Sang des autres*. Il est même thématiqué, comme en témoigne une séquence énigmatique de discours intérieur, dont la particularité est d'être en italique. Cet usage signale l'apparition d'une « voix » qui serait antérieure à toute réflexion, et qui serait de l'ordre du langage immédiat non contrôlé :

¹¹²⁵ Pour une analyse détaillée des rapports entre endophasie et mauvaise foi, je renvoie à G. Philippe, *Le Discours en soi*, p. 76 et suiv.

Je ramais et la barque glissait sans laisser de trace, si calme. N'être rien que cette écume blanche qui se soulève et qui se perd dans la nappe égale de l'eau. *Il faudrait tuer cette voix. La voix disait : je voudrais être cette écume. Elle dit : il faudrait tuer cette voix. L'écume naissait et mourait sans voix.* (SA, 198-199)

Cette « voix de derrière », comme la nomme Sartre, réapparaît à plusieurs reprises dans le texte. La scène est particulièrement intéressante parce qu'elle met en lumière certains mécanismes de la vie psychique comme la *réflexion impure* qui accompagne le concept de mauvaise foi. L'« écume blanche » métaphorise la conscience comme pur néant, pure intentionnalité, sans projection ni volonté de transformer le *pour-soi* en *en-soi* : c'est ce que Sartre nomme la *réflexion pure* de la conscience. Mais la « voix » qui dicte ce précepte de néantisation (« N'être rien que [...] ») joue le rôle de la *réflexion impure* qui se définit comme « une possibilité permanente du pour-soi », une « tentative de reprise d'être ». Elle est un jeu irréfléchi auquel l'homme joue pour se justifier. Dans : « je voudrais être cette écume », le *pour-soi* prend la parole et cherche à être pour soi-même ce qu'il est. Par le moyen du discours intérieur rapporté, la *réflexion impure* se fait constituante, mais ce n'est qu'un leurre. Elle avorte dans son effort pour rejoindre l'*en-soi* car la voix dit aussi : *il faudrait tuer cette voix* — forme tautologique qui annule l'effet langagier.

Le roman décrit la mauvaise foi comme un phénomène avant tout linguistique. C'est le langage qui est éclairément visé : « le *pour-soi* s'est inventé un *en-soi* que la conscience veut croire effectif mais qui n'est que le produit d'une mystification discursive¹¹²⁶ », comme le note Gilles Philippe. En d'autres termes, ce ne sont que des mots, comme le souligne la redondance (« La voix disait » ; « Elle dit ») et la répétition de la forme impersonnelle (« Il faudrait tuer cette voix ») à l'intérieur d'un discours rapporté. Du pur langage.

Le sujet, par le biais de la mauvaise foi, cherche une définition de lui-même, un principe d'identité par le langage, ce qu'un des longs monologues de Jean exprime clairement :

Et soudain c'était arrivé. Vouloir la guerre ; ne pas la vouloir. Désormais la réponse n'avait plus d'importance : la guerre était. L'heure de mon départ était fixée : je n'avais qu'à monter dans le train qui m'était assigné, à endosser le vêtement kaki, à obéir. Mes pensées, mes désirs n'étaient plus que des bulles creuses qui s'évanouissaient sans marquer sur le monde, sans peser sur mon âme. Déchargé de moi-même. Délivré de la tâche angoissante d'être un homme. (SA, 203)

Dans cette séquence discursive qui dénonce la mauvaise foi, Jean recourt encore une fois à cette ruse de la conscience : il se convainc que son seul salut est dans le fait de s'engager en tant que soldat. Jean décide de n'être qu'un mort : « Ce silence inhumain. Par-delà le consentement et la révolte, ce repos mortel ». Mais là encore, il n'est pas si facile de poser que l'on n'est rien : « C'était facile d'être un mort. Ce serait facile. Mais comment devenir un mort ! » La démission de Jean, qui a des points communs avec celle de Mathieu, dans *L'Âge de raison*, est donc intimement liée à la mauvaise foi. La fin du monologue réanime de manière obsessionnelle la ruse de la conscience par le biais de la « voix » : « Comment se tuer vivant. La voix dit : je voudrais être mort ; et cette voix est vie. Je ferme les yeux, mais en

¹¹²⁶ G. Philippe, *Le Discours en soi*, op. cit., p. 75.

vain. Le silence n'est plus : je ne peux pas faire silence. Vas-y. N'y va pas. C'est à moi de parler. » On voit bien ici que c'est *dans* l'acte langagier que la mauvaise foi trouve sa plus pure expression. Jean reconnaît s'être construit un allocutaire auquel il aurait masqué certains éléments dont il est conscient, reproduisant linguistiquement cette « distance de soi à soi qu'est la mauvaise foi » (FA, 256) selon la définition de Beauvoir : « Vas-y. N'y va pas. Ce n'était pas à moi de parler : quelqu'un parlait pour moi. » Par le langage, la conscience a cru faire du *moi* un être-pour-la-liberté. Une pure illusion.

Une « objectivité qui cache une espèce d'ironie¹¹²⁷ » : cet instrument critique que Beauvoir tira de l'écriture croisée de Flaubert et de Dos Passos au début de son œuvre se complexifia et devint une arme redoutable en effectuant sa mutation ultime — celle de la mauvaise foi. Dépourvu désormais de la médiation d'un narrateur, surgissant d'un tête-à-tête avec soi-même, l'instrument de la mauvaise foi avait réussi à s'émanciper des contraintes de la narration et à acquérir une puissance dévastatrice.

¹¹²⁷ Expression de S. de Beauvoir dans une interview réalisée par Anne-Marie Celeux, le 6 mai 1983. Voir A.-M. Celeux, *Sartre, Beauvoir : une expérience commune, deux écritures*, op. cit., p. 79.

CHAPITRE III :

L' « UNIVERSEL CONCRET »

L'œuvre beauvoirienne parcourt un axe dont les bornes poétiques sont représentées par l'universel et le singulier, comme deux aimants qui attireraient la fiction *simultanément*, produisant ainsi une dynamique créatrice. L'idéal auquel tend l'écriture beauvoirienne est la recherche d'une *alliance* du singulier avec l'universel, une conjonction parfaite portée par un moyen indispensable, que Beauvoir nomme très peu dans ses écrits : le *style*, cette manière qu'a l'auteure d'inscrire la contradiction au cœur de sa poétique romanesque, ce besoin et cette « volonté sportive » de « rencontrer l'individu ou de rouler dans les foules¹¹²⁸ », comme l'écrit Pierre-Henri Simon dans un article du *Monde* en 1966. Plus qu'une poétique, un style de l'« universel concret ».

1. *Beauvoir et la question du style*

L'écriture de Beauvoir a toujours été minorée par la critique et même *déclassée* esthétiquement. Si le positionnement éthique de la philosophe a tendance à être surreprésenté dans les analyses de son œuvre, le « style » de l'écrivaine demeure encore un terrain quasi inexploré — terre glacée, *gelée* de son œuvre, à laquelle peu de critiques se sont attachés, sinon pour en déplorer la sécheresse et l'aridité. Les négligences du style sont devenues un lieu commun des analyses critiques de Beauvoir. La réception de *La Femme rompue* dans la critique journalistique en témoigne, comme cette analyse de Jacqueline Piatier dans *Le Monde* :

Le projet était périlleux mais il pouvait aboutir à d'intéressants exercices de style, à une typologie féminine édifiée à travers le verbe. L'ennui, c'est que Simone de Beauvoir ne s'intéresse pas assez au langage en tant que tel pour réussir des jeux pareils et que d'autres démons la travaillent¹¹²⁹.

Si l'histoire littéraire a fait de Marguerite Yourcenar le parangon de la langue « classique », elle ne semble pas même avoir offert à Beauvoir une telle distinction. On trouve pourtant un grand nombre de citations beauvoriennes dans les dictionnaires de langue française. La romancière répondrait à un certain *idéal* du français littéraire, succédant ainsi à ses prédécesseurs — Anatole France et Gide. Elle incarnerait une certaine idée de la langue et de la littérature françaises et apparaîtrait comme l'un des modèles possibles des écrivains *français* à la langue sèche, impersonnelle et analytique. L'abstrait sans prétentions au style.

¹¹²⁸ P.-H. Simon, « De Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir », *Le Monde*, 15 juin 1966, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, *op. cit.*, p. 24.

¹¹²⁹ Jacqueline Piatier, « Le Démon du bien. "La Femme rompue" de Simone de Beauvoir », *Le Monde*, février 1968.

La romancière écrivait-elle « sans style », au sens où Beckett considérerait la langue française comme l'absence même de style, une langue qui se suffit à elle-même et ne s'encombre ni de « poésie » ni de style personnel¹¹³⁰ ?

Beauvoir est en partie responsable de cette image dévalorisante de la romancière. Ses mémoires témoignent de son apparente indifférence à son propre style d'écriture, comme si tout ne se jouait pas sur la forme littéraire mais sur le contenu et les valeurs que porte le roman. Sa personnalité même semble avoir contaminé les jugements portés sur son œuvre. Le portrait que livre Madeleine Gobeil de son amie en 1965 est révélateur de la tendance — involontaire, sans doute — à réduire le style d'un auteur à sa personnalité :

Outre son visage aux traits classiques, ce qui frappe le plus chez Simone de Beauvoir, c'est son teint clair et son regard bleu extrêmement vif et jeune. On a l'impression qu'elle devine et voit tout, ce qui est intimidant. Elle parle vite, ses manières sont directes sans être brusques, elle est souriante et amicale¹¹³¹.

Classicisme, clarté, vivacité, intimidation d'une écriture qui paraît embrasser la totalité du monde, rapidité, franchise, mais aussi ouverture à l'autre : tout le style *officiel* de Beauvoir se trouve là, densifié dans ce portrait.

Avec la publication de *La Force des choses*, une nouvelle image de la romancière voit le jour : une personne très sensible qui ne cache pas ses émotions et dont l'investissement affectif est prégnant dans les nombreux événements relatés par la mémorialiste, comme la mort de Camus, la torture en Algérie, ou encore le récit de certains voyages. Comme le résume Vivi-Anne Lennartsson, dans son étude consacrée à la réception de *La Force des choses* dans la critique journalistique, « ces deux côtés de la personnalité, l'écolière sage et la femme passionnée, se rencontrent dans le style, *efficace et passionnel*, qualités qui se complètent et contribuent largement à la crédibilité de l'auteur¹¹³² ». Mais, là encore, les « mœurs dissolues » et l'« excentricité » supposée de la compagne de Sartre viennent parasiter l'évaluation du style de la romancière¹¹³³.

L'œuvre romanesque de Beauvoir est rattachée traditionnellement, dans l'histoire littéraire du XX^e siècle, à un « classicisme » en accord avec un sujet qui exclurait théoriquement toute narration d'une réalité en perdition, d'une vision du monde en déroute à travers des personnages de fiction désorientés. Une *manière* classique qui dresserait un mur de silence devant tout type de comportements extrêmes, et qui serait incompatible avec la tentation

¹¹³⁰ Je renvoie ici à l'article en guise d'introduction de Gilles Philippe intitulé « La langue littéraire ? » dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit., notamment p. 16 et suiv.

¹¹³¹ Interview réalisée par Madeleine Gobeil, *Paris-Review*, juin 1965, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 24.

¹¹³² Vivi-Anne Lennartsson, *L'Effet-sincérité. L'Autobiographie littéraire vue à travers la critique journalistique. L'Exemple de La Force des choses de Simone de Beauvoir*, Lund, Études romanes de Lund 64, 2001, p. 246.

¹¹³³ Voir *FC II*, p. 494.

moderniste de trouver un langage de la déraison, comme l'a fait par exemple Marguerite Duras dans son œuvre.

Ce grand écart entre une plume jugée « raisonnable », scolaire, philosophique, parfois dogmatique, et le désir baroque de faire transparaître la laideur du monde a pourtant travaillé l'écriture romanesque de Beauvoir de l'intérieur, en opérant une tension entre sa conformité à la normalité, à l'ordre, à la clarté, à la transparence, et son *attirance* irrésistible pour toutes les formes d'excès, d'outrances, y compris celles du surréalisme : destruction de l'art, de la morale, du langage, dérèglement systématique de la pensée, monstruosité des êtres, désespoir d'héroïnes poussées jusqu'au suicide¹¹³⁴.

L'abstraction fut sans doute pour Beauvoir l'une de ses pentes naturelles, issue de son éducation et de sa formation intellectuelle et philosophique. Cependant, dès *L'Invitée*, on trouve la trace d'un *baroque* qui équilibre sa tendance profonde au classicisme. Des situations extrêmes et dérangelantes pour le lecteur, des figures féminines à la sensibilité exacerbée, qui prennent véritablement *chair* dans le texte, une violence contenue qui éclate par moments, tous ces éléments font sortir la romancière des sentiers battus. La chute dans le concret n'est pas qu'un thème de ses dernières fictions, elle implique l'existence d'une esthétique plus perméable à l'altérité, aux altérations de l'être et aux effets de dissonance du monde.

2. Le grand écart stylistique

2.1. Un « classicisme » revendiqué

2.1.1. « En mesure »

Clarté et mesure : telles seraient, sans doute, les qualifications les plus récurrentes de l'évaluation du « classicisme » de Beauvoir, constituant autant de « normes rédactionnelles ». On note en effet chez elle une persistance des attributs traditionnels de la langue dite *littéraire*. Gilles Philippe inscrit la romancière dans une longue tradition : « De Flaubert et Ernest Renan jusqu'à Sartre et Simone de Beauvoir, et même bien au-delà, on note ainsi le maintien fort de la tradition de la phrase à plusieurs propositions séparées par des points-virgules [...] »¹¹³⁵. Le détail stylistique — le point-virgule — reflète la partition régulière de la phrase, et, au-delà, le style « en mesure » de l'écrivaine. Citons *L'Invitée*, où l'on trouve un usage massif de ces pauses semi-fortes, reflet d'une construction et d'une conformation mentale rigoureuse et qui procède du parallélisme, de l'accumulation ou des jeux de miroirs :

Le rideau se leva ; Pierre était à demi étendu sur le lit de César et le cœur de Françoise se mit à battre plus vite ; elle connaissait chacune des intonations de Pierre et chacun de ses gestes ; elle les attendait si exactement qu'ils lui semblaient jaillir de sa propre volonté ; et cependant c'est en dehors d'elle, sur la scène, qu'ils se réalisaient. (*I*, 61)

¹¹³⁴ *La Force de l'âge* témoigne largement de cette fascination pour tout ce qui déroge aux « lois » de la raison.

¹¹³⁵ G. Philippe, « La langue littéraire ? », *op.cit.*, p. 22.

Le sujet se trouve souvent comme ici dans l'impossibilité de distinguer clairement les différentes pensées qui l'assaillent sur le mode de la simultanéité, ce qui se traduit par une série de séquences semi-autonomes séparées des points-virgules, seul moyen de rassembler le multiple pour former une unité : la phrase.

On trouve aussi l'usage du point-virgule pour marquer une succession d'événements qui se déroulent sur un *tempo* rapide, comme dans cette description de la dernière nuit de l'avant-guerre — où le compte à rebours a commencé :

Ils s'assirent à la terrasse ; le café était plein de gens, de bruits et de fumée ; il y avait une bande de très jeunes gens qui chantaient ; une nuée d'officiers en uniforme avait jailli du sol au cours de la nuit, ils s'étaient répandus par groupe autour des tables ; des femmes les harcelaient avec des rires qui restaient sans écho. La dernière nuit, les dernières heures¹¹³⁶. (I, 475)

La phrase de Beauvoir a quelque chose du « style *N.R.F.* » dont l'écriture de Gide est le prototype : une écriture académique qui mêle sobriété et brièveté et ne s'embarrasse pas des excès de style. Vivi-Anne Lennartsson a souligné l'appréciation positive de ce style par la critique, dans la mesure où il s'accordait à la clarté, la concision et l'exactitude de l'idéal « cartésien », « style très apprécié dans la réception des *Mandarins* surtout, mais également, à un moindre degré, dans celle de *La Force des choses*¹¹³⁷ ».

Beauvoir cherche à faire l'économie des formules qui alourdiraient le texte en utilisant l'un de ces atouts majeurs : le double point, qui entre en concurrence avec le point-virgule et qui est particulièrement présent dans *Le Sang des autres*. Ce signe de ponctuation, qui est la marque d'une ellipse, peut avoir plusieurs effets. Il permet de restituer la spontanéité de la parole intérieure — une pensée qui s'arrête brusquement, reprend, et fait sauter les chaînons intermédiaires, les lourdes charnières de l'argumentation : « *Pas de fleurs, pas de corbillards : nous te cachons dans la terre* » (SA, 19). À cette ébauche de style télégraphique se surajoute bien souvent un pouvoir logique très puissant, qui prend toute sa dimension dans la révélation d'un sens existentialiste : « Je commençais à comprendre : elle était la pâte même de mon être ; c'était moi-même » (SA, 145). Le double point annonce le développement prédicatif sans qu'il soit besoin d'explicitier le lien qui unit les deux propositions — ici, le résultat d'une réflexion intérieure. Parfois, le discours structuré par le double point prend la force d'une maxime (« On a beau faire : on est toujours responsable »), à moins qu'il ne se prête particulièrement bien à la logique définitive et conclusive d'un chiasme : « *Ce n'est pas ma mort. Je ferme les yeux, je reste immobile, mais c'est de moi que je me souviens et sa mort entre dans ma vie : moi je n'entre pas dans sa mort* » (SA, 18).

Le double point fonctionne comme un dynamiseur au niveau de la phrase et du texte : il lui impose une tonicité. La contraction et le resserrement des deux membres de la phrase vise une tension et un éclat énonciatifs. Pour reprendre la formule de Julien Gracq, le double point marque la place d'un « mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule

¹¹³⁶ On retrouve dans cette dernière phrase le même patron stylistique que chez Sartre (phrases averbales et discours direct libre) pour décrire le caractère inéluctable du temps. Par exemple, dans *Le Sursis* : « Encore une nuit. La dernière » (*Œuvres romanesques*, op. cit., p. 989).

¹¹³⁷ V.-A. Lennartsson, op. cit., p. 240.

conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de la phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé¹¹³⁸ ». C'est bien en vertu de ce « menu court-circuit » que le prestige et la nécessité de l'écriture beauvoirienne s'imposent.

Beauvoir a le goût du paradoxe, de l'antithèse, des formules fortes et des phrases abruptes qui délivrent une vérité dans toute sa force persuasive. Cette écriture frappée et spirituelle, que l'on trouve au début du siècle dans le roman proustien, pourrait passer pour un style *orgueilleux* s'il n'avait comme souci premier de donner un contenu universalisable à la langue. Il n'y a là nul sentiment de supériorité de la part d'une romancière qui chercherait à donner des leçons de vie, mais un effort constant de totalisation et d'équilibre entre l'universel et le singulier, l'abstrait et le concret, qui trouve à s'exprimer dans la langue.

La romancière traite les passions humaines avec le même souci que celui des moralistes. Le portrait du père de Blomart, dans *Le Sang des autres*, illustre ce style très proche d'un La Bruyère ou d'un La Rochefoucauld :

Il se sentait sur le luxe qui l'entourait des droits d'autant plus sûrs qu'il ne se souciait pas d'en jouir. Il travaillait tout le jour, et le soir il lisait de gros livres en prenant des notes. Il n'aimait pas recevoir, il ne sortait presque jamais. Il mangeait et buvait avec indifférence. On aurait dit qu'il regardait ses cigares, ses bourgognes, son armagnac 1893 comme des distinctions honorifiques nécessaires seulement à la paix de sa conscience. (SA, 20)

La première phrase, qui repose sur une construction dense et logique parfaitement équilibrée, manifeste un certain brio intellectuel : elle ne semble vouloir parler qu'à l'esprit. Les trois phrases suivantes relèvent de la tradition des « formes brèves » issue des moralistes classiques. Le rythme binaire et le style frappé développent le portrait d'un homme en mettant en évidence ses défauts : une vie de travail et d'abstinence. Enfin, l'amplification rhétorique de la dernière phrase (allongement de la protase avec ses éléments descriptifs concrets, réalistes) fait ressortir l'effet de clausule, avec cette suspension relative du rythme de la phrase sur l'adverbe « seulement » qui en précipite la chute.

2.1.2. Un style de l'expression directe

Elle va vite. Elle va droit aux choses. Sylvie Le Bon de Beauvoir a raison de souligner dans son introduction aux *Cahiers* que certains traits de l'intelligence de Beauvoir, son agilité, sa vélocité, sa franchise — déjà perceptibles dans ses écrits de jeunesse —, faciliteront les années d'apprentissage du futur écrivain. Ses romans manifestent la même singularité stylistique.

On a pu qualifier de « vivant » et de « démocratique » le style de Beauvoir en faisant valoir les qualités d'une écriture qui communique immédiatement et avec *passion*. Sartre, avec une pointe d'admiration, y voit une différence fondamentale entre elle et lui, comme il le confie à Madeleine Gobeil :

¹¹³⁸ Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1980], dans *Œuvres Complètes*, II, éd. établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 737.

Mettons, si vous voulez, une différence entre elle et moi. Je ne communique pas émotionnellement, je communique avec des gens qui réfléchissent, qui pensent, qui sont libres vis-à-vis de moi qui pensent [sic] : c'est bien ou ce n'est pas bien. Mais Simone de Beauvoir, elle, communique affectivement tout de suite¹¹³⁹.

L'écriture *affective* et *saisissante* de Beauvoir passe par l'expression plus ou moins mimétique d'une intimité, une forme de rendu plus direct de l'appréhension sensible et cognitive des états de choses ou des états d'âme d'un sujet énonciateur. Elle peut passer par l'abandon d'une distance narrative — celle de la troisième personne — pour emprunter la voix de la première personne, typique des dernières fictions. Beauvoir n'est-elle jamais pleinement romancière que lorsque, « comme par une surveillance relâchée », « elle abandonne le roman pour parler réellement à la première personne » ? Si ces propos d'André Stil rendent hommage au récit particulièrement émouvant d'*Une mort très douce*, dans lequel « [l]es nuances et la souplesse de la vie reprennent leurs droits, et les sentiments mêmes, ailleurs tenus en lisière [...] »¹¹⁴⁰, ils semblent tout aussi bien définir les autres récits fictionnels écrits à la première personne. Beauvoir a sans doute puisé chez le premier Leiris « l'éclat d'un style à la fois lyrique et distant »¹¹⁴¹ tel qu'il lui était apparu dans *L'Afrique fantôme* et *L'Âge d'homme*. Chez l'écrivaine aussi, une sincérité s'y laisse découvrir, dévoilant une autre facette de son écriture :

Une autre Simone de Beauvoir apparaît peut-être dans ses derniers écrits. Peut-être. Et peut-être certains lui en veulent-ils surtout de ne pas la reconnaître. Libre à eux de tenir pour rien un livre qui, dans une atmosphère d'aujourd'hui à en crier, s'achève sur ces mots confiés : « J'ai peur. Et je ne peux appeler personne au secours. J'ai peur. »¹¹⁴²

Privilégier une langue expressive présente un risque pour la romancière. La « normalité », voire la « vulgarité », a souvent été l'un des griefs à son encontre, un des lieux communs de la réception de ses romans depuis *Les Mandarins*. Ni dans la pensée, ni dans la forme ils n'offrent rien de fracassant, « rien qui défie ou qui chatouille ». André Wurmser regrette un tel désintérêt et un tel mépris pour l'écriture de *La Femme rompue* :

La chronologie n'est pas perturbée à loisir, l'objet ne l'emporte pas sur le sujet, les phrases manquent tout à fait d'incohérence et les sentiments des personnages [...] sont beaucoup trop normaux et ces personnages eux-mêmes beaucoup trop estimables pour qu'un critique à la page ne les trouve pas démodés¹¹⁴³.

¹¹³⁹ J.-P. Sartre, interview recueillie par Madeleine Gobeil publiée dans *Vogue* — édition américaine — en juillet 1965 et reproduite dans : Serge Julienne-Caffié, *Simone de Beauvoir, op. cit.*, p. 42.

¹¹⁴⁰ André Stil, « L'âge de déception. Simone de Beauvoir, "La femme rompue" », *L'Humanité*, 18 avril 1968.

¹¹⁴¹ Voir FA, p. 640 : « *L'Afrique fantôme* et *L'Âge d'homme* de Michel Leiris nous avaient frappés par leur sincérité pointilleuse, par l'éclat d'un style à la fois lyrique et distant ; nous avons souhaité en connaître l'auteur. »

¹¹⁴² André Stil, art. cité.

¹¹⁴³ André Wurmser, « Le jeu d'échecs », dans « Le feuilleton littéraire d'André Wurmser », *Les Lettres françaises*, 27 mars 1968.

Beauvoir œuvrerait donc dans la « monotonie » et la « banalité » — termes les plus récurrents de la critique journalistique.

Le problème, c'est que le choix littéraire de simplicité et d'expression directe imposait à la romancière d'importantes contraintes grammaticales. Dans une chronique du *Monde* visant à défendre la langue française, le grammairien Robert Le Bidois s'est penché sur l'écriture de *L'Âge de discrétion* pour en relever les « écarts grammaticaux ». Outre les coquilles soigneusement extraites du texte, il s'interroge sur cette « constance » qui caractérise l'écriture de Beauvoir, présente déjà dans *Le Sang des autres*, et qui consiste à privilégier la répétition plutôt que la variété des tours lexicaux : c'est le cas, exemplairement, du verbe *dire*¹¹⁴⁴. « Le linguiste, qui n'est pas dans le secret des romanciers, aimerait [...] avoir la clé de ce petit mystère » : comment une romancière « aussi lucide et aussi douée que Simone de Beauvoir » peut-elle s'obstiner à répéter continuellement le même verbe pour introduire ses dialogues ? N'y a-t-il pas quelque « parti pris » derrière cette manie stylistique¹¹⁴⁵ ? Ce manque d'inventivité lexicale est sans doute à mettre au compte de la sobriété stylistique revendiquée par Beauvoir. Si le verbe *dire* est le déclaratif le plus naturel en phrase incise, il répond à un désir de transparence, voire d'effacement¹¹⁴⁶, tout en maintenant la langue dans une forme d'artificialité que certains auteurs contemporains ont choisi de masquer en supprimant les incises. Cet effet paradoxal de mise en sourdine du verbe introducteur par la répétition du même vocable trouve sûrement à se justifier dans la volonté de l'auteure de déplacer l'accent du *dire* sur le *dit*, c'est-à-dire de favoriser le mouvement du langage sur les conditions figées de son apparition.

À la différence d'autres écrivains qui refusèrent systématiquement le procédé¹¹⁴⁷, la romancière attachait beaucoup d'importance à la transcription directe des paroles, ce qui répondait parfaitement à son penchant pour ce qu'elle appelait : « la rigueur d'un bon dialogue de théâtre ». Le souci d'un réalisme du quotidien a certainement joué dans le choix formel de la romancière. La transcription du moindre dialogue est particulièrement frappante dans son premier roman, dominé par une esthétique « cinématographique » :

— Je prendrai un whisky, dit Elisabeth.
— Deux whiskies, dit Françoise. Et vous ?
— La même chose que vous, dit Xavière.
— Trois whiskies, dit Françoise. Cette odeur d'alcool et de fumée lui rappelait sa jeunesse ; elle avait toujours aimé les rythmes de jazz, les lumières jaunes et le grouillement des boîtes de nuit. (I, 33)

¹¹⁴⁴ Dans *Le Sang des autres*, il relève vingt et un emplois successifs du verbe *dire* en incise et dans *L'Âge de discrétion*, plus de cinquante emplois de ce verbe (tout emploi confondu). Voir Robert Le Bidois, « Le grammairien et la romancière », dans « La Défense de la langue française », *Le Monde*, juillet 1967.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*

¹¹⁴⁶ En vérité, la lecture contribue à effacer imperceptiblement cette présence typographique.

¹¹⁴⁷ Parmi eux, les représentants du nouveau roman (Sarraute, Robbe-Grillet, Simon) et d'une certaine littérature d'avant-garde. C'est le cas de Julien Gracq qui, pour son premier roman *Au château d'Argol* (1938), décidait de n'introduire aucun dialogue.

Si Beauvoir privilégie le « style direct » pour représenter le discours oral, elle vise la simplification et, à la différence de Sartre dans son cycle romanesque, elle fait un usage plutôt modéré des guillemets dans les scènes de dialogue¹¹⁴⁸, comme en témoigne ces extraits tirés de romans pris à des époques différentes :

Le rideau descendit et elle sentit la main de Florence dans sa main : elle la lâcha vivement et marcha vers la sortie.

— Cinq rappels, c'est bien, dit le régisseur.

— C'est bien pour une salle de province.

Elle descendit les marches qui menaient au foyer. (THM, 13)

— Tu n'étais pas contente, cet après-midi, que toi, moi, tout le monde, nous existions ?

— Oui.

Catherine ne semble pas très convaincue. Laurence a une illumination :

— On existe pour se rendre heureux les uns les autres, dit-elle avec élan. (BI, 23-24)

Ces dialogues, en très grand nombre dans les textes beauvoiriens, ont certainement pesé dans l'évaluation d'une œuvre jugée « monotone » par la critique. Pourtant, Beauvoir a rectifié le tir en substituant à la sécheresse et à l'abstraction qui caractérisaient encore les dialogues dans *L'Invitée*, une propension à ébranler la conduite classique de l'intrigue et du roman. Dans sa manière à elle d'être attentive au monde, on perçoit « une malice ou une chaleur¹¹⁴⁹ », un style ou un ton qui tranche sur la platitude ordinaire.

2.2. Aspects baroques de l'écriture

Ils sont bien là : disséminés dans l'œuvre foisonnante de la romancière, les signes d'une esthétique baroque s'expriment sous divers modes — monologues intérieurs, dialogues incongrus, description de pertes de conscience, d'éclipses de la pensée. Ces moments de crises, ces « chutes » subites dans l'épaisseur de l'existence font toujours entendre une parole singulière, une existence au bord du gouffre. Ce « grain de folie » que l'étudiante en Sorbonne recherchait déjà dans les livres, et dont elle déplora un jour l'absence dans *Manhattan Transfer* de John Dos Passos¹¹⁵⁰, l'écrivaine le fit germer, d'abord dans le roman pré-existentialiste, *L'Invitée*, puis plus tard dans *Les Mandarins*, jusqu'à trouver son accomplissement dans *La Femme rompue* et le « monologue de la délirante ».

¹¹⁴⁸ Dans *Anne, ou quand prime le spirituel*, le discours direct est toujours muni de guillemets. Dans *Les Mandarins*, l'usage des guillemets n'est pas systématique. Les guillemets persistent, par contre, pour signaler l'insertion ou la restitution de paroles, citées ou pensées, dans le fil du discours intérieur des personnages. Par exemple : « “Marcel a ses échecs. Et moi j'ai Jean”, se répéta Hélène » (SA, 186) ; « Papa disait : “Laurence, ce sera comme moi un rat de bibliothèque.” Et au lieu de ça ... » (BI, 43) Mais Beauvoir, d'une manière générale, n'en fait pas non plus un usage systématique.

¹¹⁴⁹ Je reprends l'expression par laquelle Beauvoir jugeait les rencontres amicales avec certains de ses contemporains (Bataille, Leiris, Limbour, Picasso). Voir FA, p. 653.

¹¹⁵⁰ Dans ses *Cahiers de jeunesse* en effet, elle émet des réserves à l'égard de *Manhattan Transfer*, paru en 1925, qui, pourtant, influencera bientôt son écriture. Le livre « manque trop de finesse et de ce grain de folie qu'il faut pour vraiment me séduire », écrit-elle avant d'ajouter : « le procédé est trop sensible » (CJ, 597).

2.2.1. « En mouvement¹¹⁵¹ »

Le mouvement est sans doute l'un des combats les plus ardents menés sur la langue par la romancière. Dès *Les Mandarins*, Beauvoir s'émancipe de l'étiquette « beau style » qui lui était jusque-là attribuée : « Quant au style des *Mandarins*, il plaît ou il ne plaît pas ; mais c'est souvent d'une manière académique qu'on l'a critiqué, comme s'il existait un "beau style" en soi, et que je m'en sois écartée » (*FC I*, 370). Le style qu'elle prête aux *Mandarins*, le « langage parlé », ne se justifie selon elle que s'il est un instrument pour parvenir à une fin :

J'ai fait exprès de me tenir proche du langage parlé. [...] mon roman se proposait d'évoquer l'existence dans son jaillissement et j'ai souhaité que mes phrases s'accordent à ce mouvement. (*FC I*, 370)

On sent le besoin d'une rupture avec le roman traditionnel français, la recherche d'une voie d'écriture inédite et d'un style qui, loin de masquer le monde réel par ses fioritures, le mette au contraire en lumière en toute simplicité. Nathalie Sarraute ne dit pas autre chose, lorsque, dans « Ce que voient les oiseaux », en janvier 1956, elle imagine ce que devrait être le nouveau style de l'écrivain :

Le style (dont l'harmonie et la beauté apparente est à chaque instant pour les écrivains une tentation si dangereuse), n'est pour lui qu'un instrument ne pouvant avoir d'autre valeur que celle de servir à extraire et à serrer d'aussi près que possible la parcelle de réalité qu'il veut mettre au jour. Tout désir de faire du beau style pour le plaisir d'en faire, pour se donner et pour donner aux lecteurs des jouissances esthétiques, est pour lui proprement inconcevable, le style, à ses yeux, ne pouvant être beau qu'à la façon dont est beau le geste de l'athlète : d'autant plus beau qu'il est mieux adapté à sa fin¹¹⁵².

Ainsi, pour les deux théoriciennes, la vigueur, la précision, la souplesse ou encore l'économie de moyens viseraient-elles le seul but de « serrer » au plus près la « parcelle de réalité » à dévoiler.

Maurice Nadeau a bien souligné ce désir de renouvellement des possibles romanesques éprouvé par les écrivains français après la guerre :

Il existe une autre matière romanesque que les sempiternelles histoires d'amour ou d'héroïsme, d'autres façons de la traiter que la sempiternelle analyse psychologique. Préparés par Malraux, Céline, Giono, Bernanos, à s'engager dans les vies nouvelles, les jeunes romanciers français sont prêts à assimiler l'apport américain. Ils découvrent en lui la vie, sous ses aspects parfois brutaux et élémentaires, les grandes pulsions d'une humanité « moderne », urbaine et industrielle, qui s'accommode mal du joug social comme des limites de sa condition, la violence des rapports sociaux et celles des passions, la franchise souvent audacieuse de l'expression. Sans doute, tout n'est-il pas nouveau dans cet apport, et la critique discerne ce que les Américains doivent à Flaubert, à l'école naturaliste. Du moins, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck et Faulkner

¹¹⁵¹ Ce titre fait référence à la notation manuscrite de Beauvoir sur l'une des versions disponibles de la nouvelle *Monologue*.

¹¹⁵² Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., p. 139-140.

apportent-ils de l'eau, de la lumière au roman français en voie de dessèchement et à bout de souffle¹¹⁵³.

En 1947, Beauvoir, saluant la « renaissance américaine en France », montrait combien la littérature française pouvait se renouveler, se transcender en s'exposant à l'influence américaine : l'habileté technique, qui soutient « l'effort de saisir le mouvement même de la vie » et d'« exprimer la vérité de la vie dans son matérialisme brut » n'implique pas l'abandon de la pensée, au contraire, « [n]i la philosophie, ni la psychologie n'ont rien à perdre ici [...] c'est précisément grâce à cet instrument technique emprunté à l'Amérique que nous avons pu entreprendre de donner à la philosophie elle-même une forme romanesque¹¹⁵⁴ ». Il faut considérer que, pour Sartre comme pour Beauvoir, la métaphysique de l'œuvre et l'adéquation de la forme qui l'exprime leur paraissent les critères mêmes d'une réussite littéraire à la française.

Les premiers signes d'émancipation par rapport au « beau style » sont déjà perceptibles au moment de la rédaction de *L'Invitée*, qui s'inspira largement de la technique d'Hemingway¹¹⁵⁵. Il enseigna à Beauvoir « une certaine simplicité de dialogue et cet intérêt pour les petites choses de la vie¹¹⁵⁶ ». Elle y trouva en effet une manière très familière de parler des choses quotidiennes et chercha à imiter « le goût de la conversation très détendue et du récit également très détendu¹¹⁵⁷ », ce qui revenait en somme à reproduire le *rythme* du langage parlé sans craindre les redites et les futilités. Ce fut pour elle une révélation, au même titre que l'écriture de Céline qui faisait enfin sortir la langue de son moule : « Quelle détente, après les phrases marmoréennes de Gide, d'Alain, de Valéry ! » (FA, 157)

Beauvoir accepte les conventions traditionnelles du roman américain : il y a, nous l'avons vu, une construction classique du dialogue avec ses incises (dit-il, répondit-il) ; on trouve aussi, comme Beauvoir l'explique à Anne-Marie Celeux, cette « manière de casser les dialogues avec des petits gestes comme fumer une cigarette, comme ceci, comme cela¹¹⁵⁸ ». Ce format dialogique, le Nouveau roman français s'attachera à le déconstruire.

La romancière ne cherche pas seulement à imprimer du mouvement dans les dialogues, mais aussi dans le récit. Dans *Le Sang des autres*, la romancière joue essentiellement sur la vitesse et le mouvement du récit, le ralentissant ou l'accéléralant par le biais du changement narratif, des ellipses, des raccourcis et des fondus. Avec le brouillage de la voix et du temps narratifs, avec la répétition obsessionnelle des mêmes phrases prises dans des contextes différents, la romancière invente résolument un style représentatif de la modernité.

¹¹⁵³ Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1970, p. 73.

¹¹⁵⁴ S. de Beauvoir, « Une renaissance américaine en France », *The New York Times*, 22 juin 1947, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 356-357.

¹¹⁵⁵ La lecture de Dashiell Hammett et celle de Dostoïevski enseigna aussi à Beauvoir une règle d'or qu'elle essaya elle-même d'appliquer pour viser l'efficacité des dialogues : « [T]oute conversation doit être en action, c'est-à-dire modifier les rapports des personnages et l'ensemble de la situation » (FA, 392).

¹¹⁵⁶ S. de Beauvoir, « Dialogue avec Madeleine Gobeil », Interview parue dans *Paris-Review* en juin 1965, repris dans Serge Julien-Caffié, *Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 212.

¹¹⁵⁷ Interview de Simone de Beauvoir, réalisée par Anne-Marie Celeux le 6 mai 1983, reprise dans A.-M. Celeux, *Sartre, Beauvoir : une expérience commune, deux écritures*, op. cit., p. 76.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 76.

2.2.2. Ravages dans la langue

L'écriture de la seconde nouvelle de *La Femme rompue*, la plus courte mais aussi la plus dense, accentue les effets d'une esthétique que l'on pourrait qualifier de baroque. Pour insuffler un mouvement à sa nouvelle, il a fallu à Beauvoir trouver le rythme de la pensée de son personnage, capter sa *vitesse* d'âme par un travail audacieux sur le style. Certaines pages manuscrites de ce texte témoignent de la vitesse pulsionnelle de l'écriture, d'une invention verbale qui se déroule en flux continu sur un rythme rapide — une pratique d'écriture dont l'écrivaine est familière.

Fait unique dans sa production romanesque, Beauvoir a procédé à l'effacement généralisé des virgules encore présentes dans les deux versions antérieures. En reprenant à son compte le prototype moderniste de la déponctuation qui creuse l'effet oralisant de la transcription du monologue intérieur, elle est parvenue à ce flot presque ininterrompu de paroles, cette écriture continue, organique, presque « sans grammaire de soutien¹¹⁵⁹ », pour reprendre l'expression durassienne. Sans aller jusqu'à franchir le seuil expérimental que d'autres explorent à la même époque, la langue de Beauvoir gagne en liberté et en autonomie.

La libération de la syntaxe va de pair avec l'état psychique du personnage, qui passe par des phases d'affolement de la pensée, des moments d'euphorie et de dépression. La pause forte fonctionne alors comme un intervalle de silence qui dissocie la pensée de Murielle pour la faire basculer brusquement d'un thème vers un autre. Le changement brutal de ton accuse également le caractère chaotique, spasmodique de la pensée. Murielle, comme Frantz dans *Les Séquestrés d'Altona* de Sartre, est la proie de « spasmes de la conscience qui, brusquement, font paraître une conscience imageante "auditive" ou "visuelle"¹¹⁶⁰ » et qui coïncide avec une altération brutale de la réalité extérieure, un phénomène accentué dans la version finale du texte : « Salauds ! Ils me cavalent dans la tête je les vois je les entends » (*Mo*, 88). L'écriture postule des traits de minimalisme syntaxique, des disjonctions grammaticales dont l'asyndète est la figure stylistique majeure. On voit bien comment s'opère le passage d'un discours construit à des bribes de paroles fugitives, des phrases éclatées, qui prennent souvent appui sur une expression brute, un adverbe ou une interjection. Les unités syntaxiques se fragmentent, se disloquent et sont de plus en plus courtes¹¹⁶¹ : « Merde je crève de soif j'ai faim mais me lever de mon fauteuil aller à la cuisine ça me tue » (*Mo*, 91). Elles reposent également sur des « infinitifs d'auto-injonction », une des spécificités de la représentation de l'endophasie dans le roman sartrien et le roman contemporain français¹¹⁶² : « Être calme amicale ne pas le buter sans ça ma nuit est foutue » (*Mo*, 99).

¹¹⁵⁹ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 71. La séquence complète où se loge la formule est la suivante : « Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. »

¹¹⁶⁰ J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978, p. 299 ; cité par Jean-François Louette dans « L'expression de la folie dans *Les Séquestrés d'Altona* », *Silences de Sartre*, op. cit., p. 309.

¹¹⁶¹ Voici les deux versions antérieures : « J'ai soif, j'ai faim, mais je ne trouve pas le courage de me lever de mon fauteuil, d'aller à la cuisine » (v. A, f° 13 ; v. B, f° 84).

¹¹⁶² Je renvoie à Gilles Philippe, *Le Discours en soi*, op. cit., p. 272.

L'écrivaine n'échappe sans doute pas aux contraintes de la représentation fictionnelle de la parole intérieure, à cette propension à rétrécir au maximum la matière verbale pour faire sentir le surgissement d'une idée ou d'une sensation à la conscience, au risque, parfois, de tomber dans l'agrammaticalité, du moins la bizarrerie stylistique. « *Je raurais* un tas d'hommes à mes pieds » (*Mo*, 90) remplace par exemple la tournure « *J'aurais à nouveau* ». La suppression des verbes et des instances interlocutrices, encore présents dans les versions antérieures, accélèrent le rythme de la lecture et font s'entrechoquer les mots, comme au début de la nouvelle : « Les moteurs les freins et les voilà maintenant qui se mettent à klaxonner » (*Mo*, 87).

La distorsion de la réalité contamine le langage dont Beauvoir a accentué progressivement les accents baroques, décelables à travers la densification, l'amplification stylistique et la dégradation linguistique — une parole en roue libre qui part à la dérive et qui s'épuise d'elle-même. Beauvoir pousse le procédé jusqu'à la manie obsessionnelle, comme la répétition quatre-vingts fois du mot « marre », qui imprime ces cinq caractères sur la page comme un stigmate de l'outrance langagière. L'effort de Beauvoir pour *outrer* la langue passe aussi par la substitution des mots ordinaires par un vocabulaire ordurier. Une débauche langagière unique dans la production littéraire de l'écrivaine. Les « morveux » deviennent des « chiards », les « adultes en herbe » de la « graine de salauds », les « Chinois » des « Chinetoques », les « Américains » des « Amerlauds ». Outre l'ajout d'un vocabulaire plus grossier, aux connotations souvent sexuelles, c'est donc la minutieuse attention aux mots et le souci d'*oraliser* l'écrit à la manière de Céline qui retient l'attention. Il ne s'agit pas seulement pour Beauvoir de faire entrer des parlures familières dans son texte, mais aussi d'inscrire dans son monologue la présence du « parlé »¹¹⁶³. Ce souci n'est pas foncièrement nouveau chez Beauvoir, même si le modèle oral de la parole est surinvesti dans *Monologue*.

Mieux vaut la parole que le silence : Murielle, comme Violette Leduc, est « un désert qui monologue » (*FC II*, 67). Beauvoir introduit résolument un principe de violence en littérature : Murielle jette au lecteur son expérience sans lui offrir aucune complicité. Quelque chose de l'écriture crispée de *Ravages* subsiste dans cette nouvelle. La trajectoire de l'œuvre beauvoirienne montre l'intérêt grandissant de la romancière pour toutes les formes de démesure, y compris au sein de l'énonciation.

3. *L'ultime manière de Beauvoir*

De 1963 à 1970, Beauvoir écrit beaucoup : le deuxième tome de ses Mémoires, un récit sur la mort de sa mère, deux préfaces, deux ouvrages de fiction et un essai imposant. Pourtant son rapport à l'écriture a changé ; désormais, elle tient la plume à distance, un écran de suspicion la sépare des mots : « il m'est arrivé des périodes où l'idée de tenir un stylo m'écœurerait [...], la littérature m'a semblé vaine : j'avais basculé du côté de la mort et du silence » (*TCF*, 187). Les dernières nouvelles apparaissent comme l'accomplissement d'un projet dont les fondations sont apparues avec *Les Belles Images* : « faire parler le silence », « faire

¹¹⁶³ Les appels téléphoniques simulés par Murielle activent cette dimension du texte.

transparaître [...] la laideur du monde » où chacune des héroïnes étouffe, prise au piège de la société, et « donner à voir leur nuit » (TCF, 175).

Explorer ces « sous-bois, où personne ne s'aventure [...] mais qui sont là¹¹⁶⁴ » : telle est l'esthétique désormais défendue par Beauvoir, dont les bases furent en partie posées dans la préface à *La Bâtarde*.

3.1. Styles perceptifs

On trouve à la fois chez Beauvoir la vigueur et la rigidité d'une pensée abstraite sur le monde et ce talent à saisir directement les puissances et les beautés de la vie sensible. Autant de styles perceptifs qui s'articulent autour d'une vision du monde marquée par de profondes dichotomies, évoluant entre « le visible et l'invisible ».

3.1.1. Le monde comme un kaléidoscope

L'image du kaléidoscope fournit un outil herméneutique intéressant pour saisir le dernier style beauvoirien. Dans sa conférence donnée au Japon en octobre 1966, Beauvoir posait les jalons de ce type d'écriture, programmatique des *Belles Images*, qui paraît un mois après : « Il faut bâtir un roman qui sera véritablement un objet aux multiples facettes, qu'on ne pourra jamais résumer, qui n'énonce aucune parole définitive¹¹⁶⁵ ».

C'est d'abord un effet visuel qui consiste à donner à voir le monde extérieur par fragments, par images juxtaposées, avec un goût prononcé pour le pittoresque et l'hétéroclite, comme dans cette longue description des objets précieux qui illuminent les vitrines de la rue du faubourg Saint-Honoré :

Lentement défilent les vitrines. Echarpes, clips, gourmettes, bijoux pour milliardaires — collier de brillants avec pampilles de rubis, sautoir de perles noires, saphirs, émeraudes, bracelets d'or et de pierres précieuses —, fantaisies plus modestes, pierres du Tyrol, jade, pierres du Rhin, bulles de verre où dansent au gré de la lumière des rubans brillants, miroir au cœur d'un soleil de paille dorée, bouteilles en verre soufflé, vases d'épais cristal pour une seule rose, pots d'opaline blanche et bleue, flacons en porcelaine, en laque de Chine, poudriers en or, d'autres incrustés de pierreries, parfums, lotions, atomizers, gilets en plumes d'oiseau, cachemires, pull blond en laine et poil de chameau, fraîcheur mousseuse des lingeries, le moelleux, le duveteux des robes d'intérieur aux tons pastels, le luxe des lamés, des cloqués, des brochés, des gaufrés, fins lainages givrés de fils métalliques, le rouge sourd de la vitrine d'Hermès, le contraste cuir et fourrure qui fait valoir chaque matière par l'autre, nuages de cygne, dentelles écumeuses. Et tous les yeux brillent de convoitise, ceux des hommes comme ceux des femmes.

J'avais ces yeux brillants [...]. (BI, 137-138)

Enchantement magique des matières, des formes, des couleurs et des contrastes : cet univers paradisiaque, où chaque objet convoite celui qu'il côtoie, paraît suspendu au seul regard

¹¹⁶⁴ S. de Beauvoir, Préface à *La Bâtarde*, op. cit., p. 7.

¹¹⁶⁵ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », op. cit., p. 447.

envieux de Laurence, comme si tout n'était qu'une multiplicité de « belles images » qui ne doivent leur existence qu'à la série de reflets qu'elles impriment dans le regard de Laurence.

D'un point de vue philosophique, l'image est manœuvrée par l'intentionnalité, et l'on songe évidemment à l'analyse sartrienne de *L'Imaginaire*, qui soumet entièrement l'image au rôle de la conscience. Michel Sicard revient sur cette « phénoménologie de l'image » :

En elle [l'intentionnalité] l'image se forme comme une intuition du réel pour un sujet propre qu'elle impressionne. En ce sens l'image est magique : elle est une sorte de fétiche africain où le *spectrum* descend pour *animer* l'image, sinon la mettre en mouvement, du moins lui donner une habitation, une présence¹¹⁶⁶.

Une alliance paradoxale d'abondance et de dérisoire, de solidité et de flottement, infiltre la description de ce miroitement du monde. Sans les autres objets qui occupent la vitrine, aucun d'entre eux n'a de valeur en soi. C'est la vitrine « tout entière qu'on convoite à travers chacun des objets qui y sont exposés » (*BI*, 139). Derrière cette illusion perceptive, on peut lire une méthode critique de la vision kaléidoscopique du monde, et même, une démystification du « beau style » : derrière l'image, il n'y a rien que du vide. « Un kaléidoscope sans rien dedans ; c'est le monde qui fournit la matière [...] » (*BI*, 38). Le style qui capte l'image avec la netteté d'un photogramme ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, c'est-à-dire à l'impression suscitée par le papillotement des formes, qui se font et se défont dans un regard qui leur sert de miroir.

Beauvoir reconnaît avoir recouru à la technique du montage dans *Les Belles Images* en assemblant un ensemble de « clichés » soigneusement extraits de l'univers mensonger de la publicité : « La presse, la télévision, la publicité, la mode créent des mythes qui masquent le monde réel¹¹⁶⁷ », explique-t-elle dans un article en forme d'interview en 1967. L'effet d'une telle composition est une impression de tout-venant, de foisonnement, de surenchère infinie des biens matériels comme des valeurs de la société-modèle — celle de la grande bourgeoisie technocrate que Beauvoir dénonce —, comme si le monde moderne asservissait les êtres au monde matériel et à la publicité.

Cette vision correspond parfaitement à la personnalité de Laurence, femme sans subjectivité, qui n'a jamais été qu'une image aux yeux de Jean-Charles, son mari, « petite fille impeccable, adolescente accomplie, parfaite jeune fille », « si nette, si fraîche, si parfaite » (*BI*, 21-22). Son métier de rédactrice publicitaire a achevé de la couper de toute réalité : « Tout ce qu'elle touche se change en image » (*BI*, 21), image publicitaire, bien sûr, mais qui renvoie aussi à sa vie tout entière, « une superbe photographie sur papier glacé » (*BI*, 22).

Le style perceptif des *Belles Images* s'attache donc à suivre une syntaxe que l'on pourrait qualifier de *picturale*. Beauvoir se fait ici « peintre de la vie moderne » en imprimant un rythme autonome aux phrases souvent nominales, dispensées d'un lien qui les ancrerait à une réalité solide et stable. Le souci « fétichiste » qui transparaît de la description du monde

¹¹⁶⁶ Michel Sicard, « Là où le réel fulgure : matérialisme et immatérialité dans l'esthétique sartrienne », *Lectures de Sartre*, sous la dir. de Ph. Cabestan et J.-P. Zarader, Paris, Ellipses, coll. « Lectures de ... », 2011, p. 73.

¹¹⁶⁷ S. de Beauvoir, « Parler de la vie et non des mythes », article-interview, *Literatournaïa Gazeta*, n°6, 14 février 1967, p. 8. Voir *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 225.

extérieur, à l'image de la société du XX^e siècle, fait songer au premier roman de Le Clézio, *Le Procès-verbal* (1963). Dans sa préface, l'auteur encore inconnu pose la question des rapports entre l'écriture et le réel et en appelle à la dénégation de la réalité : « je crois que la réalité n'existe pas¹¹⁶⁸ ». Ses personnages, qui veulent échapper à tout conditionnement par la société, n'en sont pas moins des observateurs attentifs « de ses rythmes, de ses transformations, de ses impératifs économiques¹¹⁶⁹ », mais aussi de ses grandeurs et de ses vicissitudes. On est au cœur de l'ère post-industrielle de la mondialisation économique et technicienne, qui conduit à « l'exclusion de l'humain sous toutes ses formes¹¹⁷⁰ ». Le travailleur, comme le client ou le passant chez Beauvoir, se trouve pris dans un univers agressif de signes où, comme l'a montré Jean Baudrillard dans *La Société de consommation* (1970), il perd son identité, il s'évanouit au profit d'un pouvoir anonyme. Citons ce passage du *Procès-verbal* qui présente des similitudes évidentes avec le texte beauvoirien :

Au-dessus, il y avait une espèce de plaque jaune d'où pendaient, entre deux tubes de néon, les pancartes sur lesquels on avait écrit, « réclames », « quincaillerie », ou « vin », ou « articles ménagers » [...]. Tout cela vous brillait d'un tas de couleurs vives, vous basculait à gauche et à droite, vous disait « achetez ! achetez ! [...] »¹¹⁷¹

Dans *Les Belles Images*, l'acte de regarder qui guide la description du monde extérieur, sans jugement et sans acte interprétatif de la part de la narratrice, engendre une écriture *évanescence* et limpide : il s'agit de saisir la réalité comme quelque chose de fragile qui s'effacerait à force de trop vouloir se l'approprier par le regard.

3.1.2. Éclipses des formes

Certains motifs beauvoriens amorcent l'advenue d'un style à la pointe de l'émotion comme la chaleur torride — « l'ardeur de midi » —, les éblouissements ou les obscurs vertiges qui font perdre momentanément conscience, mais aussi les instants d'extase dans l'univers naturel. Ces suspensions du temps, qui produisent un effacement momentané de la conscience, rapatrient toute pensée conceptuelle sur le terrain de l'affect et de son lexique — le voir et le sentir. Une fusion s'instaure entre la conscience d'un personnage et le réel qu'il perçoit comme si le monde venait à sa rencontre par surprise. C'est ce qui arrive à la femme-narratrice de *L'Âge de discrétion* :

La terre me semblait fraîche comme aux premiers âges et cet instant se suffisait. J'étais là, je regardais à nos pieds des toits de tuile, baignés de clair de lune, sans raison, pour le plaisir de les voir. Ce désintéressement avait un charme poignant. (AD, 80)

¹¹⁶⁸ J.-M G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, p. 10.

¹¹⁶⁹ Marina Salles, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, p. 143.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹⁷¹ J.-M G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 82.

Rare moment de plénitude. C'est ce « désintéressement », précisément, que recherche, plus que tout autre personnage beauvoirien, Fosca. Non pas l'indifférence, qui retire tout relief et toute couleur aux choses¹¹⁷², mais cet accord profond avec le sentiment de la vie, dont il fut privé le jour où il but l'élixir d'immortalité. La quête intime de Fosca est une quête *épiphanique* : prisonnier de sa propre présence, il cherche en vain à saisir ces instants de grâce, de plénitude heureuse, qui lui permettraient de « s'oublier » et qui le feraient disparaître dans une fusion avec l'apparaître du monde. C'est avec un mélange de violence verbale et d'euphorie que Fosca exprime le mieux le sens donné à un tel surgissement de la réalité :

Un jour, ces formes, ces couleurs usées qui m'emprisonnaient allaient éclater, un jour je crèverais ce ciel immuable où se reflétaient immuablement les saisons ; un jour je contemplerai l'envers de ce décor illusoire qui leurrait les yeux humains. Je ne pouvais pas même imaginer ce que je verrais alors : il me suffirait de savoir que ce serait autre chose ; peut-être cela ne se laisserait saisir ni par les yeux, ni par les oreilles, ni par les mains ; peut-être pourrais-je alors oublier que j'avais à jamais ces yeux, ces oreilles, ces mains ; peut-être enfin deviendrais-je pour moi-même un autre. (THM, 377-378)

Cette inépuisable richesse du réel que le personnage convoite derrière la sépulture du monde et de lui-même, autrement dit cette transfiguration du réel, peut être interprétée à la lumière de l'esthétique beauvoirienne : on peut y voir le regard de l'artiste et de la romancière, qui cherche à travers le regard de ses personnages à surprendre une réalité inouïe dans le quotidien et la banalité — réalité qui ne se laisse pas facilement dévoiler. C'est cette tension entre le désir de dévoilement et son inaboutissement — rendue manifeste, dans ces lignes, par la perspective hypothétique (répétition ternaire de « peut-être » et conditionnel) — qui nous paraît manifester le versant dysphorique de la poétique perceptive mise en œuvre par Beauvoir dans ses romans. Une poétique *déceptive*, puisque ces moments épiphaniques sont toujours assortis de la découverte d'une incomplétude — un rêve impossible que nous avons tous caressé. C'est ce que met en évidence le récit en forme de parabole que fait le personnage de Fosca :

Couché sur une natte, je regardais l'ombre d'un palmier épanouie sur le sable ; à moins d'un pied il y avait un gros caillou étincelant de soleil ; l'ombre allait toucher le caillou ; je savais que dans un instant elle allait toucher le caillou et cependant je ne la voyais pas s'allonger ; chaque jour je la guettais et jamais je n'arrivais à la surprendre. Déjà la pointe de la palme n'était plus tout à fait à la même place que tout à l'heure et cependant elle n'avait pas paru bouger. Et j'aurais pu passer

¹¹⁷² À la fin de la quatrième partie, la mort de Marianne entraîne chez Fosca un sentiment extrême d'indifférence au monde, que le code chromatique cherche à rendre avec justesse : « Lorsque j'entrai dans le jardin, je vis que la moitié du ciel était couverte de lourds nuages noirs ; l'autre moitié était d'un bleu tranquille ; un des murs de la maison semblait gris tandis que la façade était d'un blanc criard et dur ; l'herbe paraissait jaune. [...] Je regardai les ombres violentes, les blancs crus, je respirai l'odeur des magnolias ; mais les lumières et les parfums ne me parlaient pas ; cette journée n'était pas pour moi ; elle restait en suspens, elle réclamait d'être vécue par Marianne. [...] En même temps que Marianne un monde avait sombré, un monde qui n'émergerait plus jamais à la lumière. Maintenant toutes les fleurs s'étaient mises à se ressembler, les nuances du ciel s'étaient confondues, et les journées n'auraient plus qu'une seule couleur : la couleur de l'indifférence » (THM, 439). Véritable hymne à l'indifférence, ce passage est remarquable par les notations picturales, l'attention portée aux couleurs mais aussi aux odeurs.

encore des années, des siècles, à regarder l'ombre palmée se ramasser au pied de l'arbre et puis s'étirer insidieusement ; peut-être aurais-je réussi à me perdre tout à fait ; il y aurait eu le soleil, la mer, l'ombre du palmier dans le soleil et moi je n'aurais plus existé. (THM, 365)

L'ombre de la palme que l'observateur n'arrive jamais à saisir au moment où elle touche de sa pointe le caillou figure à la fois le geste inabouti du romancier qui cherche à capter ces moments délicats et fragiles, mais aussi la nature clivée de la subjectivité qui ne parvient jamais à la pleine coïncidence avec elle-même¹¹⁷³. Cette « conception projective, et comme toujours remise à plus tard¹¹⁷⁴ » selon Cécile Decousu, fait émerger un entre-deux, qui relie et sépare à la fois l'homme au monde et à lui-même. Le sentiment d'une béance, d'une fissure partagée par l'ensemble des personnages beauvoiriens, et qui s'exprime dans les modalités mêmes de la représentation de la vie intérieure.

Selon une dialectique du « visible et de l'invisible », Beauvoir reprend à Merleau-Ponty et à Husserl l'expérience de « ma main gauche, toujours sur le point de toucher ma main droite en train de toucher les choses, mais je ne parviens jamais à la coïncidence ; *elle s'éclipse au moment de se produire*¹¹⁷⁵ ». On trouverait bien des exemples de cette poétique de l'évanescence, de l'évanouissement, de l'effacement, qui marque les rapports des personnages au monde sensible. La femme de *L'Âge de discrétion* restitue en phrases ce hiatus inhérent à la condition humaine, cette dichotomie entre des mouvements qui s'opposent, l'éternité et l'instant, le solide et le liquide, l'immobilité et le mouvement, le plein et le vide : « Il faut toujours attendre que le sucre fonde, que le souvenir s'efface, que la blessure se cicatrise, que le soleil se couche, que l'ennui se dissipe. Étrange coupure entre ces deux rythmes » (AD, 64).

Sombrant dans une forme de léthargie sensorielle, la narratrice jette un regard incrédule sur les objets familiers, rapportés des quatre coins de l'Europe lors de ses voyages, traces improbables d'un passé qu'elle peine à se remémorer :

Rencontre d'un foulard rouge et d'un coussin violet : *quand* ai-je vu pour la dernière fois des fuchsias, leur robe d'évêque et de cardinal, leur long sexe frêle ? le volubilis lumineux, la simple églantine, le chèvrefeuille échevelé, les narcisses, ouvrant dans leur blancheur de grands yeux étonnés, *quand* ? Il pouvait ne plus en exister au monde et je ne le saurais pas. Ni de nénuphars sur les étangs, ni de blé noir dans les champs. La terre est autour de moi comme une vaste hypothèse que plus jamais je ne vérifie. (AD, 57 ; je souligne)

La répétition inattendue de « quand » à la fin de la phrase interrogative crée un mouvement interne dans ce passage, laissant imaginer le flux et le reflux des souvenirs ; ce retour de l'interrogatif souligne l'imprécision de la mémoire, l'incapacité de la narratrice à se rappeler les circonstances exactes de ses souvenirs. Les ruptures de construction sont fréquentes,

¹¹⁷³ C'est cette lecture que privilégie Cécile Decousu, dans un article consacré à la subjectivité et à son ambiguïté dans la pensée et l'œuvre de Beauvoir : « Il ne s'agit pas pour Beauvoir de décrire théoriquement les moments systématiques du chemin de la subjectivité vers elle-même, mais bien plutôt de dévoiler l'ambiguïté d'une subjectivité qui est perpétuel horizon. » (Voir C. Decousu, résumé de son article « Beauvoir - Merleau-Ponty : la psychanalyse comme chiasme », dans *Simone de Beauvoir et la psychanalyse*, coordonné par Pierre Bras et Michel Kail, *L'Homme et la société*, L'Harmattan, 2011, p. 341).

¹¹⁷⁴ Cécile Decousu, « Beauvoir - Merleau-Ponty : la psychanalyse comme chiasme », *op. cit.*, p. 207.

¹¹⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 191. Je souligne.

comme dans cet autre exemple : « La belle journée et j'aimais ces arbres, ces pelouses, ces allées où si souvent je m'étais promenée avec des camarades, des amis » (AD, 19). Où l'on voit bien comment l'évocation et la suggestion ont remplacé le tracé ferme et régulier du premier style beauvoirien, celui de la phase existentialiste.

On retrouve l'usage de l'hyperbate dans une autre scène. Lorsqu'elle part pour Villeneuve rejoindre André, la narratrice retrouve aussitôt l'évidence de sa présence sur le quai de la gare :

Hâlé par le soleil, aminci, les cheveux coupés de frais, vêtu d'un pantalon de toile et d'une chemisette à manches courtes, il était un peu différent de l'André que j'avais quitté, mais c'était lui. Ma joie ne pouvait pas être fausse, elle ne pouvait pas en quelques instants s'anéantir. *Ou si ?* Il avait des gestes affectueux pour m'installer dans l'auto, et des sourires pleins de gentillesse tandis que nous roulions vers Villeneuve. (AD, 66 ; je souligne)

« Ou si ? » : ces deux mots n'ont pas de signification claire. Devons-nous les interpréter comme l'amorce d'une hypothèse, la pensée s'interrompant brutalement au lieu de développer l'idée tant redoutée : *ou si je me trompais, si ma joie pouvait s'anéantir en quelques instants ?* À moins que la conjonction « si » ne se transforme en adverbe et vienne corriger la négation qui précède, sous la forme d'un « si » correctif et affirmatif¹¹⁷⁶. La phrase qui suit semble aller dans ce sens : André fait preuve d'une grande tendresse vis-à-vis de sa femme.

Le style, dans tous les cas, cherche à reproduire la réversibilité des choses et du monde, les éclipses de la pensée et de la perception, et, *in fine*, la perte de confiance dans les pouvoirs de la parole.

3.2. Les « sous-bois » du langage

Chaque homme a « ses sous-bois où personne ne s'aventure, pas même lui¹¹⁷⁷ ». Il appartient à la romancière de les explorer et d'en révéler l'exceptionnelle clarté. Beauvoir a choisi l'imaginaire pour montrer le cheminement d'une écriture.

3.2.1. Un imaginaire marécageux

J'avancais droit devant moi à travers le marécage qui se déployait à perte de vue ; le sol spongieux s'enfonçait sous mes pieds et les joncs crachaient des gouttes d'eau avec un faible soupir ; le soleil se couchait à l'horizon ; au fond, des plaines et des mers, et derrière les montagnes, il y avait toujours un horizon, et chaque soir le soleil se couchait. [...] Je tâtais le sol du pied afin de

¹¹⁷⁶ Robert Le Bidois relève cette tournure énigmatique et propose ces deux interprétations. Pour la seconde, il prend comme exemple une phrase des *Faux-Monnayeurs* de Gide : « Rien ne me dégoûte autant que ceux qui, dans ces moments-là, ne songent qu'à eux-mêmes ; si : les femmes qui poussent des cris » (Cf. « Le grammairien et la romancière », dans « La Défense de la langue française », *Le Monde*, juillet 1967). On retrouve cet adverbe également dans *La Femme rompue*, où l'écriture cherche à reproduire les détours de la pensée et le mouvement du langage parlé : « Je devrais ouvrir une boîte de conserves. Ou me faire couler un bain. Mais alors je continuerais à tourner en rond dans mes pensées. Si me faire couler un bain. Mais alors je continuerais à tourner en rond dans mes pensées. Si j'écris, ça m'occupe, ça me permet de fuir » (FR, 221 ; je souligne).

¹¹⁷⁷ S. de Beauvoir, Préface à *La Bâtarde*, op. cit., p. 7.

découvrir quelques mottes de terre solides et d'y installer ma couche, lorsque j'aperçus au loin une large flaque rose. (THM, 323)

Cette séquence de *Tous les hommes sont mortels* est gouvernée par l'« œil » de la caméra : la vision du personnage oriente la narration en passant fréquemment du premier plan à l'arrière-plan, comme ce début de la troisième partie du roman qui présente Fosca embourbé dans les marais d'Amérique du Nord. Le mouvement de la narration à l'imparfait cherche ici à reproduire la lenteur et la difficulté de la progression du personnage sur le sol marécageux. Ce combat épique de l'homme contre la nature est aussi celui du *langage*, rendu sensible par le travail sur les sonorités dures et heurtées, qui traduisent un mouvement de pénétration et d'opacité (« droit », « à travers », « marécage », « sol spongieux », « s'enfonçait », « crachaient », « mottes de terre solides »), et par le relief qu'elles prennent par rapport aux sonorités plus douces, indices d'une transparence et d'une fluidité (« vue », « gouttes d'eau », « faibles soupirs », « horizon », « plaines », « mers », « flaque rose »). Quelque chose se joue dans cette scène qui associe la marche laborieuse de Fosca à la traversée difficile du langage dans des zones marécageuses pour atteindre une forme d'évidence et de transparence.

Cet imaginaire, le roman de 1946 l'enrichit de nouvelles associations, comme l'angoisse métaphysique de l'immanence et de la mort. La sensation du réel est particulièrement bien rendue dans le récit du rêve du héros au début de la quatrième partie :

Je me mis à courir, mon cœur battait à tout rompre ; les eaux jaunes étaient sorties de leur lit avec un bruit de tonnerre, elles déferlaient vers moi et je savais que si leur écume m'effleurait, mon corps se couvrirait de taches noires et d'un seul coup je serais réduit en cendres. Je courais, mes pieds touchaient à peine la terre. En haut de la montagne, il y avait une femme qui me faisait signe : Catherine ; elle m'attendait. Dès que j'aurais touché sa main je serais sauvé. Mais le sol s'enfonçait sous mes pas, c'était un marécage, je ne pouvais plus courir ; soudain la terre s'effondra, j'eus à peine le temps de lever la main en criant : Catherine ! et je fus englouti dans une boue brûlante. Je pensai : « Cette fois-ci je ne rêve pas, cette fois je suis enfin mort pour de bon. » (THM, 363)

Ce début *in medias res* est caractérisé par une accélération du rythme du récit (on note le changement aspectuel du verbe « courir » : « Je me mis à courir », « [j]e courais » et « je ne pouvais plus courir », qui annonce la chute), et un contraste très net entre la brièveté de certaines propositions et l'allongement des phrases, notamment dans le dernier mouvement du rêve, celui de l'engloutissement, qui accumule les effets de surprise. La syntaxe, discontinue, traduit un sentiment de panique devant la force d'anéantissement du cataclysme. Le lecteur ne comprend qu'après-coup que Fosca était plongé dans un rêve. On est subitement projeté en avant, dans le récit d'une nouvelle époque de la vie du personnage :

— Monsieur !

D'un seul coup le rêve éclata en morceaux. J'ouvris les yeux. Je vis le baldaquin du lit, la fenêtre, et derrière la vitre le grand marronnier dont le vent agitait les branchages ; c'était le monde quotidien avec ses couleurs tranchées, ses formes exactes et ses habitudes têtues. (THM, 363-364)

Cette propension à reproduire le mouvement des êtres et des choses dans l'épaisseur et la sédimentation d'une écriture éloigne Beauvoir du « classicisme » et la rapproche sensiblement du style « Minuit ». On trouverait maints exemples, dans le récit de *Tous les hommes sont*

mortels, de cette poétisation de la prose romanesque, qui passe par la remise en jeu ou en scène des mêmes motifs narratifs : le lever et le coucher du soleil¹¹⁷⁸, l'écume, toujours la même et toujours différente¹¹⁷⁹, ou encore l'ombre palmée. Cette écriture qui passe et repasse par les mêmes points, à l'image de cette « structure en spirale¹¹⁸⁰ » que les critiques ont pu déceler dans *L'Herbe* (1950) de Claude Simon, Beauvoir semble l'avoir déjà expérimentée dans ses deux romans de 1945 et 1946, en imposant son style propre. Le caractère dense et opaque de son écriture prépare l'imaginaire langagier, ou plutôt le drame de la parole des dernières fictions.

3.2.2. Malaises dans le langage

Seul le « toucher » de sa bien-aimée aurait permis à Fosca de s'extraire de cette « boue brûlante ». On a là la formule parfaite d'une forme privilégiée de communication qui se dessine derrière l'échec du rapport à autrui. C'est en déportant ce combat de l'homme contre l'universel sur la question du langage, fait de malaises et de blessures, que naissent les dernières nouvelles.

La parole, prise dans un contexte dialogal, ne semble plus répondre à sa fonction habituelle de communication. La narratrice de la première nouvelle s'indigne que la « non-communication » soit devenue un lieu commun littéraire ennuyeux et se persuade d'échapper dans sa vie à ce nouveau mal du siècle :

Quel ennui toutes ces rengaines sur la non-communication ! Si on tient à communiquer on y réussit tant bien que mal. Pas avec tout le monde bien sûr, mais avec deux ou trois personnes. Il m'arrive de taire à André des humeurs, des regrets, de menus soucis ; sans doute a-t-il lui aussi ses petits secrets, mais en gros nous n'ignorons rien l'un de l'autre. (AD, 9)

Dès le début de *L'Âge de discrétion*, Beauvoir place dans la bouche de la narratrice un discours *faussé* de transparence conjugale. La scène du petit-déjeuner, enfermant le couple dans un silence qui lui semble habituel, dément aussitôt une telle déclaration. Le texte indique explicitement que cette scène est comparable à bien d'autres scènes, toutes identiques, et susceptibles de se répéter à l'infini¹¹⁸¹. Malgré la sincérité des sentiments qu'elle éprouve pour son mari et l'admiration qu'elle porte à ses travaux scientifiques, la narratrice

¹¹⁷⁸ Par exemple : « Chaque jour le soleil s'est levé, s'est couché » (THM, 526).

¹¹⁷⁹ Voir THM, par exemple p. 512 et 517.

¹¹⁸⁰ Voir la description de cette structure par Alastair B. Duncan, dans *Lire l'Herbe, L'Herbe* [1958], Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 1986, p. 201 : « Et la critique a parlé aussi et à juste titre d'une structure en spirale : le texte passe et repasse par les mêmes points. Chaque fois, le retour est marqué par l'apparition des mêmes motifs, que ce soit le bond du chat, le pépiement des oiseaux, ou la répétition d'une phrase : "Mais elle ne t'est rien". Mais chaque fois le contexte a changé. L'histoire, l'Histoire se répète, mais avec un décalage qui rend perceptible l'écoulement du temps. »

¹¹⁸¹ Le monologue de la narratrice insiste sur le caractère itératif de la scène : « J'ai versé dans les tasses du thé de Chine très chaud, très noir. Nous l'avons bu en parcourant notre courrier ; le soleil de juillet entrainait à flots dans la pièce. Combien de fois nous étions-nous assis face à face à cette petite table, devant des tasses de thé très noir, très chaud ? Et de nouveau demain, dans un an, dans dix ans... » (FR, 10)

s'interroge, quelques pages plus loin : « Je ne comprenais pas grand-chose aux travaux d'André mais ma confiance têtue fortifiait la sienne. Elle demeure intacte. Pourquoi ne puis-je plus la lui communiquer ? » (AD, 14)

De la même manière, Monique, dans *La Femme rompue*, note dans son journal : « Nous étions l'un pour l'autre une absolue transparence » (FR, 129). Un pacte de transparence devenu, depuis *L'Invitée*, lieu commun des rapports conjugaux chez la romancière, et qui n'est qu'une croyance erronée. L'idéal de transparence est brouillé par la confusion qui naît de l'attente : Monique espère des retrouvailles avec son mari Maurice, comme la femme de *L'Âge de discrétion* attend le retour inespéré de son fils, Philippe, les yeux fixés sur la pendulette : « L'aiguille n'avance pas ; je m'énervé » (FR, 129).

La crise de la communication se traduit spatialement dans *Monologue* par la situation d'auto-séquestration qui isole Murielle du reste du monde¹¹⁸² et l'enferme dans une attente insoutenable : elle attend la visite, le lendemain, de son fils Francis et de son second mari avec qui elle espère revivre. Agitée par le besoin impérieux de contacter Tristan pour le convaincre de sa décision, elle prépare méticuleusement les arguments qu'elle défendra pour parvenir à ses fins. Cette immense répétition — au sens presque dramatique du terme —, faite de dialogues simulés ou remémorés, de *flash-back*, reconduit le mouvement de la parole vers son inaptitude à communiquer et son inanité.

Les héroïnes des nouvelles traversent une crise épistémologique sans précédent. Le silence joue alors un rôle fondamental dans l'esthétique beauvoirienne, ou plutôt, *le langage qui ne dit pas ce dont il parle*. On décèle précisément dans ce principe la marque d'un style.

« On passe sous silence des gênes, des malaises pour lesquels on ne trouve pas de mots, mais qui existent » (FR, 171). Le constat de Monique dans *La Femme rompue* éclaire en grande partie la poétique de Beauvoir telle qu'elle se déploie dans les dernières fictions. Cette poétique, qui inscrit la question du langage en son centre, se positionne au croisement de trois états omniprésents dans les échanges avec autrui : entre ce qui est *tu* mais *pensé* (susitant la « gêne »), ce qui est *dit* (relevant du mensonge ou de la mauvaise foi) et ce qui est *ressenti* comme étant un « malaise » intérieur profond. Monique, dans son journal, n'a de cesse de s'interroger sur la trame invisible de ses rapports avec Maurice, les arrière-pensées et les non-dits qui s'inscrivent en creux sur son visage, sa conduite ou son attitude. « Il pense de moi des choses qu'il ne me dit pas : ça me donne le vertige » (FR, 180), écrit-elle. L'expression n'est jamais totale, la signification toujours en sursis.

Lorsqu'elle apprend l'ampleur de la trahison de Maurice — sa liaison avec Noëllie depuis plus d'un an —, elle réinterprète la scène de son départ pour Rome et leurs adieux momentanés à la lumière de cette découverte :

Maintenant je comprends le visage de Maurice, à l'aérodrome de Nice : le remords, la honte, la crainte d'être découvert. On a tendance à se forger des pressentiments après coup. Mais là, je

¹¹⁸² La femme de *L'Âge de discrétion* connaît la même descente aux enfers dans l'isolement de son appartement parisien et la perte de contact avec le réel.

n'invente rien. J'ai flairé quelque chose puisque le départ de l'avion m'a arraché le cœur¹¹⁸³. (FR, 171)

Désormais tout s'éclaire et prend un sens par rapport à cette liaison cachée — jusqu'à la prochaine éclipse de la vérité. Elle poursuit :

Ce n'est pas tout à fait au hasard que j'ai posé la question : Il y a une femme dans ta vie ? Sans être jamais formulée, vague et fugitive, l'hypothèse s'indiquait en creux, à travers les distractions de Maurice, ses absences, sa froideur. (FR, 171)

Ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs et souvent contradictoires, constituent la substance même de la vie intérieure de Monique, et donc, de la matière narrative de la nouvelle.

Cette crise épistémologique touche aussi l'écrit. Derrière l'image du dernier livre raté de la femme de *L'Âge de discrétion*, c'est le style lui-même qui est visé en tant que *singularité* et expression d'un *corps*. Écœurée par l'unanimité du verdict décevant rendu à son dernier livre, elle décide de se replonger dans ses deux ouvrages précédents, son *Rousseau* et son *Montesquieu*. Quelque chose de malsain infiltre la narration :

Curieuse expérience : ranimer ces textes nés de ma plume et oubliés. Par moment, ils m'intéressaient, ils m'étonnaient comme si une autre les avait écrits ; cependant je reconnaissais ce vocabulaire, ces coupes de phrases, ces attaques, ces ellipses, ces tics ; *ces pages étaient tout imprégnées de moi, c'était une intimité écœurante comme l'odeur d'une chambre où on est resté confiné trop longtemps*. (AD, 62 ; je souligne)

Derrière la critique du style littéraire c'est le *style de vie* qui est visé : condamnée à la répétition, la femme de soixante ans ne peut que piétiner. André ne lui avait-il pas affirmé que les savants étaient « finis » bien avant l'âge de cinquante ans ? Le dernier livre de la femme est « inutile ». « À jeter au feu » (AD, 63). C'est à l'aune de cette foudroyante découverte qu'apparaît une des figures du bestiaire beauvoirien. L'« insecte noir » qui trace « dans l'azur un large sillon écumeux et glacé » (AD, 17) se métamorphose en « [i]nutile frelon », métaphore des « vieillards » à la manière d'Hécube dans *Les Troyennes*.

Chaque personnage est enfermé dans sa gangue, rivé sur ses problèmes, ruminant son échec personnel. Toute parole est devenue vaine. Quelque chose s'est coincé dans le dialogue. Quant au monologue, il fait tourner le langage sur lui-même et n'aboutit qu'à une dépersonnalisation — au mieux, à un ressassement stérile. Monique constate que les mots notés dans son journal « ne disent rien » : « Les rages, les cauchemars, l'horreur, ça échappe aux mots » (FR, 222). Ce qu'on tait n'est-il pas plus important que ce qu'on note ou ce qu'on dit¹¹⁸⁴ ?

¹¹⁸³ Le « 13 septembre », elle notait : « Jamais je ne quitte Maurice d'un cœur léger. Le congrès ne dure qu'une semaine et pourtant, tandis que nous roulions de Mougins à l'aérodrome de Nice, j'avais la gorge serrée. Il était ému, lui aussi. [...] il y avait dans ses yeux une anxiété qui m'a gagnée. [...] Le jet s'est arraché du sol avec la brutalité d'un adieu » (FR, 122). Le texte insistait davantage sur la douleur de la séparation.

¹¹⁸⁴ Le couple Beauvoir-Sartre est fasciné depuis toujours par l'idée d'un langage incomplet qui inciterait le lecteur à faire lui-même sans les mots le travail de complément.

Les figures de la blessure et du sang apparaissent alors comme les symptômes d'un malaise vécu *dans* et *par* le langage, et comme une extériorisation d'une souffrance indicible. *La Femme rompue* offre une version renouvelée du thème originel de l'empiétement, frayé par *L'Invitée* et *Le Sang des autres*, à travers un adultère qui blesse littéralement le corps de Monique. L'imaginaire de l'empiétement, déjà lié à l'impur dans *Le Sang des autres*, se dote ici d'autres attributs. Il exhibe le corps de Monique dans sa pure matérialité :

Hier, je dînais avec Isabelle et je me suis effondrée sur son épaule en sanglotant. Elle dit que j'abuse des excitants et des tranquillisants, que je me détraque. (C'est vrai que je me détraque. J'ai recommencé à saigner ce matin, quinze jours plus tôt que je n'aurais dû.) (AD, 233)

Je continue à saigner, j'ai peur. (AD, 237)

3.2.3. Chemins de traverse

Abréger les souffrances, sortir de la dimension aliénante de la parole, trouver, finalement, le chemin le plus court pour parvenir à recréer un contact avec autrui : c'est l'enjeu des dernières nouvelles. Tout l'effort de Beauvoir consiste à *traverser* l'individualité pour rejoindre l'intersubjectivité. Le regard de la romancière se tourne désormais vers la condition de la femme — la femme vieillissante, la femme abandonnée et la femme trompée — comme si, au cœur de chaque situation extrême, il était possible de trouver les moyens d'un apaisement, à travers l'indicible sensoriel, l'expressivité d'un geste ou la force d'une intonation : *l'interrelationnel* comme condition de dépassement d'une fracture généralisée dont l'existentialisme a été le porte-drapeau.

Dans un entretien avec Madeleine Chapsal, Beauvoir dit partager une des idées de Valéry :

Il faudrait revenir ici à une phrase de Valéry que je relisais hier, dans *Tel Quel* : car je pense comme lui, quoique pour d'autres raisons, qu'il n'y a jamais de vérité *antérieure* à celle que le langage exprime. On n'a pas *d'abord* dans la tête une vérité déjà établie, positive, clairement cernée, qu'on n'aurait plus ensuite qu'à *traduire* par des mots. Écrire, ce n'est pas traduire : c'est désigner « quelque chose » qui est en train de s'inventer, de se créer dans le moment même où on le désigne¹¹⁸⁵.

Saisir « quelque chose » qui n'existerait pas avant de l'exprimer par le langage. Une vérité s'invente, en effet, à travers des expériences singulières, et qui n'a pas été conceptualisée auparavant.

Les héroïnes des nouvelles expriment le désir obstiné de s'expliquer avec leur partenaire — André, Maurice, Tristan — et de recommencer une nouvelle vie fondée sur des rapports *authentiques*. Mais cette recherche est sous-tendue par des schèmes métaphoriques qui viennent *miner* ce désir d'authenticité dans les rapports humains. Dans la première nouvelle, la narratrice observe à plusieurs reprises le monde et autrui dans une relation synchrone entre l'expression et l'expérience. La narration au présent laisse alors transparaître ces

¹¹⁸⁵ S. de Beauvoir, Entretien avec Madeleine Chapsal, dans F. Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, op. cit., p. 270.

« mouvements souterrains » jusque-là insoupçonnés, mais tant désirés, et qui traduisent, comme ici, la relation unilatérale du couple :

J'ai ouvert la fenêtre. Paris sentait l'asphalte et l'orage, écrasé par la lourde chaleur de l'été. J'ai suivi des yeux André. C'est peut-être dans ces instants où je le regarde s'éloigner qu'il existe pour moi avec la plus bouleversante évidence ; la haute silhouette se rapetisse, dessinant à chaque pas le chemin de son retour ; elle disparaît, la rue semble vide *mais en réalité c'est un champ de forces qui le reconduira vers moi comme à son lieu naturel* ; cette certitude m'émeut encore plus que sa présence. (AD, 10-11 ; je souligne)

Le tropisme qu'exerce le « moi » par rapport à autrui prend la forme d'un champ magnétique, qui permet aux limites entre les individus, comme l'éloignement géographique, de s'estomper grâce à cette impulsion pré-rationnelle. L'objet du regard subit ce tropisme, cette aimantation que la narratrice projette — et fantasme — sur son expérience personnelle avec une certitude sans faille.

Beauvoir remplace la croyance en la toute-puissance et la rationalité des mots par la reconnaissance d'autres formes de communication, qui iraient du non-verbal à la « voix », en passant par le pré-verbal. Les personnages atteignent un tel point de raréfaction de la communication qu'une nouvelle entité du sujet parlant peut se constituer, en étroite relation avec autrui. Ainsi la sensation — une sensation *en guise de parole* —, à la fin de la première nouvelle, permet-elle de sortir de l'aliénation du langage ordinaire et de retrouver une complicité avec autrui. Retourner, en somme, à ce qui a été perdu. Une phrase que prononce André au cours d'une discussion avec Manette, produit, pour la première fois, un choc chez la narratrice :

Le ton d'André m'avait frappée ; il n'était pas si insouciant qu'il le paraissait. « C'est dommage que celle des hommes¹¹⁸⁶ soit si triste. » De quelle voix il avait dit ça ! Je l'ai regardé, j'ai eu un tel élan vers lui que soudain une certitude m'a envahie. Nous ne serions jamais deux étrangers. Un de ces jours, demain peut-être, nous nous retrouverions puisque déjà mon cœur l'avait retrouvé. (AD, 78)

Le timbre inimitable d'André, trahissant son engagement ultime pour une cause qui lui est chère, est à l'origine du dénouement de la crise conjugale. En faisant entendre une modulation particulière de la parole, une *voix* singulière et inouïe, Beauvoir semble renouer avec l'essence profondément vocale de la littérature. Dans sa contribution au débat « Que peut la littérature ? », Beauvoir avance l'idée d'une « voix singulière » de l'écrivain :

[Q]uand je lis un livre, un livre qui compte pour moi, quelqu'un me parle ; l'auteur fait partie de son livre ; la littérature ne commence qu'à ce moment-là, au moment où j'entends une voix singulière¹¹⁸⁷.

¹¹⁸⁶ La narratrice cite André. Cette phrase s'inscrit dans un constat terrifiant mais lucide de la condition humaine : « — C'est vrai que l'histoire de l'humanité est belle, a dit André. C'est dommage que celle des hommes soit si triste » (AD, 77). C'est l'éternel débat du singulier contre l'universel qui est ici évoqué.

¹¹⁸⁷ S. de Beauvoir, *Que peut la littérature ?*, op. cit., p. 79.

Le journal du sujet écrivant, Murielle, n'est-il pas traversé aussi par une voix singulière ? Une voix s'y écrit, qui ne peut pourtant pas être qualifiée de monologique tant elle est habitée par d'autres voix, par les mots des autres. « Elle semble les traverser à la recherche d'elle-même ; elle va ainsi vers l'exténuation du silence [...] ¹¹⁸⁸ », note Dominique Rabaté à propos de *L'Innommable* de Beckett. Quant à la voix de Murielle, elle envahit l'espace de la nouvelle et se fait intarissable, sans qu'aucune contrainte externe ne vienne la contrôler ou l'endiguer.

Quelque chose de neuf est apparu avec les derniers récits : ce langage bourgeois et sclérosant qui voit se déconstruire l'unité du sujet parlant, Beauvoir en a créé trois versions dysphoriques, mais qui sont profondément travaillées par la présence du « parlé », avec, à l'horizon, l'idéal d'une parole pré-réflexive qui poserait en même temps l'évidence du lien. La recherche d'une matrice rythmique et l'invention d'une syntaxe appropriée ont dégagé la parole de ses carcans et libéré le fantasme beauvoirien d'un langage qui nous réintégrerait à la communauté humaine : « [U]n malheur qui trouve des mots pour se dire n'est plus une radicale exclusion, il devient moins intolérable ¹¹⁸⁹ ».

¹¹⁸⁸ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 71.

¹¹⁸⁹ S. de Beauvoir, *Que peut la littérature ?*, op. cit., p. 91-92.

CONCLUSION

*Il y a désormais une histoire de la fiction beauvoirienne*¹¹⁹⁰

En 1938, Sartre reçoit une lettre de Jean Paulhan lui annonçant que *Melancholia* va être envoyée à l'impression. Il écrit à Beauvoir : « Pour aujourd'hui, je marche dans les rues comme un auteur (j'ai un caillou que je néglige dans le soulier droit) » (LAC, 146)¹¹⁹¹. La naissance publique de l'écrivain coïncide exactement avec la publication de *La Nausée*. Simone de Beauvoir vit la même expérience, quelques années plus tard, lorsque paraîtra *L'Invitée*. C'est la fin d'une longue période d'apprentissage de l'écriture romanesque mais aussi la reconnaissance officielle d'une forme originale de création située exactement à la jonction de la vie et de l'imaginaire. Son existence a rejoint l'ambition qu'elle s'était fixée, celle de devenir écrivain.

Le processus créatif de Beauvoir trouve son origine dans une (dé)marche singulière, à la fois endurente et obstinée, à l'image de la randonneuse infatigable qu'elle était, celle de *marcher dans un roman*. En puisant son inspiration dans sa propre existence, en intégrant la vie des autres à son invention, elle a entremêlé la vie et la fiction en multipliant les jeux de doubles et de reflets, les miroitements qui propulsent le soi dans une multiplicité d'images. Dans ses premiers romans, le face-à-face a toujours des allures de dédoublement, où le soi, jusque-là occulté ou mythifié, apparaît dans la découverte et la résistance d'une identité autre. C'est la confrontation entre Françoise et Xavière, mais aussi celle d'Hélène et de Jean, de Régine et de Fosca. L'intimité, chez Beauvoir, dévoile une étrangeté à soi-même que seule la fiction existentielle est apte à communiquer. Françoise Rétif y voit l'une des clés de sa poétique romanesque, en rapport avec une herméneutique du sujet :

¹¹⁹⁰ Cette formule fait écho à celle de Michel Kail, que nous avons citée en introduction : « Il y a désormais une histoire de la pensée de Simone de Beauvoir ».

¹¹⁹¹ Annie Cohen-Solal semble commettre une erreur lorsqu'elle cite cette phrase de Sartre dans son article des *Études sartriennes* : « *La Nausée* a été pris. Je marche dans les rues comme un auteur. » (Voir A. Cohen-Solal, « Sartre avant Sartre : le jeune homme et le roman », *op. cit.*, p. 15).

[L]'ambiguïté tend chez Beauvoir à dépasser le dualisme, elle fait éclater le système dialectique dans le sens de la pluralité. Non seulement l'écrivaine a produit une œuvre plurielle, mais elle *s'est construite* plurielle à travers son œuvre, ce qui la rend sinon insaisissable, du moins irréductible à toutes ces formules et étiquettes que l'on plaque sur elle. L'œuvre fut conçue comme un immense kaléidoscope dans lequel l'auteure multiplie et varie les doubles (potentiels) d'elle-même et se construit dans cette multiplicité irréductible à l'un¹¹⁹².

Initialement se loge donc une fracture nécessaire à « la métamorphose de soi-même en soi-même » au sens où Nietzsche définissait le geste dramatique¹¹⁹³. Cette fracture, nous l'avons identifiée originellement dans un passé lointain, en remontant le fil du temps, bien avant l'existence du trio amoureux et la rencontre de Zaza au cours *Desir* : jusqu'à la « chute » de Beauvoir dans l'existence lorsqu'elle était enfant.

Nous avons vu que l'intériorisation de la norme était extrêmement forte dans les années d'apprentissage de la « jeune fille rangée » mais qu'elle a produit chez elle une réaction violente et productive. L'un des paradoxes de l'intellectuelle est en effet d'avoir parfaitement intégré les codes de la culture classique, les canons antérieurs, et de les avoir contrebattus par un esprit de résistance grâce auquel son œuvre fictionnelle s'est progressivement construite et forgée. Cette dimension critique agit d'un bout à l'autre de son œuvre, jusqu'aux *Belles Images*, qui s'interroge sur les effets pervers de la « société du spectacle » sur l'identité du sujet.

Beauvoir a cherché et trouvé dans la médiation romanesque des moyens de détourner le vécu autobiographique pour être au plus près d'une certaine *vérité* de l'expérience. Cette vérité, elle aussi, est régie par des antagonismes : c'est le heurt des consciences en même temps que la possibilité d'un *être-avec*, d'une coexistence salutaire. On l'a vu au cours de notre étude : à la représentation figée d'un existentialisme pessimiste et borné, Beauvoir a opposé sa propre version de l'existentialisme qui consiste à saisir dans l'empiétement lié à la *situation* des hommes dans le monde un espoir de « communion existentielle qui est à l'horizon même de leur vie désirante¹¹⁹⁴ ».

Sur cette question, elle semble plus proche de Merleau-Ponty que de Sartre. La complicité avec Sartre dans les années existentialistes cache en réalité l'élaboration d'une critique radicale : si les essais de Beauvoir, par l'usage qu'ils font des concepts d'existence, de projet, de transcendance, s'inscrivent en apparence dans un écho à l'imaginaire sinon à la terminologie de l'univers sartrien, les textes de fiction aboutissent à un détournement de cet univers. L'analyse de Cécile Decousu va dans le même sens lorsqu'elle analyse sa philosophie de l'ambiguïté à la lumière du concept phénoménologique husserlien de *Fiktion* :

¹¹⁹² Françoise Rétif, « L'œuvre plurielle : un jeu de miroirs complexe », *Les Temps Modernes*, *op. cit.*, p. 339.

¹¹⁹³ J'emprunte la formule utilisée par Mireille Brioude à propos de Violette Leduc, dans « Poétiques du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute », *Violette Leduc*, Textes réunis par Paul Renard et M. Hecquet, Université Charles-de-Gaulle Lille-3, 1996, p. 69.

¹¹⁹⁴ Je reprends la formule d'Emmanuel de Saint-Aubert à propos de la « philosophie du lien » de Merleau-Ponty (*Du lien des êtres aux éléments de l'être*, *op. cit.*, p. 213).

Ce qui fait *Fiktion*, c'est cette subjectivité toujours travaillée par Beauvoir comme duelle, cette subjectivité qui n'existe qu'à condition de s'ouvrir comme champ d'intersubjectivité, qui porte donc en elle-même la nécessité de l'altérité¹¹⁹⁵.

C'est là un des apports majeurs de Beauvoir à la conception de l'existentialisme français tel qu'il travaille en profondeur le roman. Cet existentialisme ouvert ou *liant* porte en lui le désir d'une réciprocité entre les hommes et la poursuite de ce désir que chaque roman relance sans cesse. Il trouve sans doute sa meilleure représentation dans les dernières fictions à travers le besoin urgent qu'éprouvent les personnages de restaurer autrui au bout de la parole. Une souffrance partagée est moins intolérable. Par le truchement des mots, l'écrivaine universalise les expériences malheureuses des hommes et permet, du fond de leurs angoisses individuelles, d'atteindre « les consolations de la fraternité » (*TCF*, 137) — c'est l'une des tâches essentielles de la littérature.

L'histoire de la fiction beauvoirienne est traversée de poussées créatrices, de périodes d'anémie, de silences, de métamorphoses éthiques et esthétiques, dont nous avons cherché à mettre au jour les charnières invisibles, en rapport avec les « transformations silencieuses¹¹⁹⁶ » que Beauvoir a vécues. La morale existentialiste de l'écrivain-philosophe n'est pas qu'une construction théorique, elle possède des fondements imaginaires et renvoie à des expériences affectives très vives.

Nous avons suivi certaines des indications autobiographiques disséminées dans les Mémoires, comme le poids décisif que Beauvoir accorde, dans son évolution, à l'expérience de la guerre. C'est un phénomène d'ailleurs connu et commun à l'ensemble des écrivains de sa génération — citons entre autres Leiris, Camus ou Sartre. Mais la « conversion » beauvoirienne à la littérature engagée s'est faite à la suite d'un long processus d'appropriation d'un certain nombre de notions philosophiques, issues en partie de la phénoménologie, telles que l'action, la solidarité, l'authenticité et l'historicité, qui étaient là *avant* la guerre et que celle-ci allait lui rendre désormais indispensables.

Derrière l'histoire officielle de l'intellectuelle, des *micros-conversions* ou des mutations radicales sont à l'œuvre, se nourrissant de médiations multiples, de Gide à Barrès, de Bergson à Nietzsche, et éclairant sous un jour nouveau les étapes de la construction de l'intellectuelle et ses répercussions dans la vie imaginaire de l'écrivaine en devenir. De même, de nouvelles configurations affectives, jusque-là tenues en lisière de l'analyse de la vie de Beauvoir, ont pu voir le jour. Le rapport ambivalent à Merleau-Ponty est de celles-là, qui témoigne de la perméabilité entre le vécu et la fiction. Témoin clé de l'affaire Zaza, il s'inscrit pleinement dans la construction d'un des mythes les plus féconds du *xx^e* siècle, lieu tant recherché de ce chiasme entre histoire et fiction. Gardien de la conscience de la jeune Simone, il a été l'une de ces figures de marbre tant désirées par Beauvoir dans la formation de sa pensée philosophique et l'un de ses interlocuteurs privilégiés à l'époque de son émancipation intellectuelle.

¹¹⁹⁵ Cécile Decousu, « Beauvoir-Merleau-Ponty : la psychanalyse comme chiasme », *Simone de Beauvoir et la psychanalyse*, op. cit., p. 205.

¹¹⁹⁶ J'emprunte à François Jullien le titre de son livre, *Les Transformations silencieuses*, Chantiers I, Grasset, 2009.

Beauvoir n'est pas un écrivain isolé, en retrait du monde. Si « un “esprit français” du roman, fait de psychologisme, [...] d'élégance stylistique et de goût pour l'analyse¹¹⁹⁷ » persiste chez elle, la romancière s'installe très vite dans un dialogue international avec des textes novateurs, marqués par la « révolution romanesque », selon l'expression de Michel Zérafra. On a pu mesurer l'impact des littératures anglo-saxonnes sur la conception du roman de Beauvoir, notamment celle de Virginia Woolf, dont Beauvoir découvre très tôt, avec Sartre, *Mrs Dalloway* (1925), *Orlando* (1928) et *The Waves* (1931), qui n'avait pas encore fait l'objet d'une traduction en français. Comme d'autres romanciers de la seconde moitié du siècle, de Nathalie Sarraute à Marguerite Duras, de Samuel Beckett à Claude Simon, Beauvoir ne cessera d'éprouver et de relancer les interrogations liées aux bouleversements du genre narratif. Henri Godard identifie l'évolution du roman au xx^e siècle à travers ses crises successives :

D'antiroman en roman nouveau puis en nouveau roman, de roman-document en roman régi par des contraintes formelles, de rejet du récit en retour de récit, il n'est pas un de ses éléments constitutifs dans lequel il n'ait été mis en question¹¹⁹⁸.

Sans s'asservir aux nouvelles lois des post-modernes, Beauvoir a participé et contribué au débat sur le sort de la littérature dans l'après-guerre. Ses romans sont à ressaisir dans une histoire globale de la fiction en France au xx^e siècle, aux côtés d'auteurs aussi différents que Claude Simon, avec qui elle partage une perception confuse et chaotique des événements et de l'Histoire, de Marguerite Duras, dont les premières œuvres s'enracinent dans une même veine existentialiste, ou encore de J.-M. G. Le Clézio, dont la tentation du purement descriptif est commune à Beauvoir dans un texte comme *Les Belles Images* — on est passé de la sphère mémorielle des *Mandarins* à la sphère perceptive.

La critique beauvoirienne l'a bien souligné, le roman de 1966 marque une rupture avec les textes publiés dans l'immédiat après-guerre : les dernières fictions se signalent par des audaces formelles particulièrement vives. Pourtant on a pu déceler dans *L'Invitée*, *Le Sang des autres* ou *Les Mandarins* des tentations plurielles de briser les formes répertoriées du littéraire, de dissoudre les cadres trop rigides du roman traditionnel français. On aurait donc tort de scinder catégoriquement l'œuvre de Beauvoir en deux moments antagonistes de part et d'autre d'une frontière située au milieu des années 1960. La romancière a touché à la tradition depuis bien longtemps déjà, comme elle a touché à la langue dans *L'Invitée* en voulant réinscrire dans le roman l'idéal du sujet parlant : l'ensemble de l'œuvre gardera la trace de la théâtralité du premier roman de Beauvoir.

Le choix d'un assouplissement de la forme littéraire, faite de phrases plus brèves et mieux dessinées, est venu naturellement soutenir le projet d'écrire un roman métaphysique en prise

¹¹⁹⁷ Dominique Viart, *Le Roman français au xx^e siècle*, Armand Colin, 2011, p. 9.

¹¹⁹⁸ Henri Godard, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », *L'Éclatement des genres au xx^e siècle*, sous la dir. de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81.

directe avec les transformations de la société de la seconde moitié du XX^e siècle ; il ne l'a pas précédé. Le roman est une forme ouverte jamais figée, toujours en mouvement, et qui s'ajuste aux événements et au temps.

La technique de la romancière a dû s'adapter à une représentation du sujet en pleine crise éthique et épistémologique. À cet égard, Beauvoir appartient pleinement à cette génération d'écrivaines dont les premiers romans sont antérieurs « à ce qui deviendra à partir des années 1960 la grande revendication d'une écriture féminine¹¹⁹⁹ ». La parution en 1943 de *L'Invitée* s'inscrit dans une constellation de romans féminins héritiers d'une certaine tradition littéraire, mais annonceurs des revendications futures. Nathalie Sarraute a déjà publié *Tropismes* en 1939, alors que son second ouvrage, *Portrait d'un inconnu*, paraît en 1948. Violette Leduc publie *L'Asphixie* dans la collection Espoir chez Gallimard en 1946, puis *L'Affamée* en 1948. En 1950, *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras est édité.

Dès son œuvre de jeunesse, *Quand prime le spirituel*, Beauvoir utilise tous les moyens à sa disposition pour opérer un travail de sape de l'univers spirituel dans lequel elle a évolué et s'est elle-même construite. Beauvoir a touché à la langue en variant les modalités discursives pour parvenir à la libération d'héroïnes corsetées. Il faut reconnaître à l'écrivaine tout le travail effectué dans les années trente autour d'un procédé parfaitement mis au point dans *L'Invitée* et qui consiste en un savant dosage de discours (direct, indirect libre et discours faisant disparaître les marques typographiques de la parole) pour représenter la pensée ou la parole silencieuse du personnage¹²⁰⁰.

Les fissures modernistes sont venues s'inscrire naturellement au cœur de son écriture, sans même faire l'objet d'un traitement théorique de la part de la romancière. Le silence de sa méthode a eu comme contrepartie le figement de son écriture en une prose « dix-neuvième siècle » telle qu'on a pu la cataloguer. En réalité, elle n'a jamais été qu'une représentation projetée sur elle des fervents défenseurs de ce que l'on appelé le Nouveau roman.

Le « cataclysme langagier¹²⁰¹ » de certains textes parus entre 1950 et 1970 n'a fait qu'effleurer la langue littéraire de Beauvoir, qui n'accorda pas le même intérêt qu'un Queneau ou un Simon aux formes littéraires. De même, la forme du roman ne l'intéresse pas pour elle-même : elle ne constitue pas le véritable enjeu de son renouvellement romanesque. Ainsi Beauvoir maintient-elle le niveau macrostructural du roman à travers des dialogues bien construits, tout en rendant la parole opaque ou étrangère à elle-même : sans supprimer les dialogues pour mettre en valeur des « sous-conversations » comme le veut Sarraute, elle fait pourtant rentrer dans les échanges verbaux des moments d'effondrement ou de sursaut du

¹¹⁹⁹ Ghyslaine Charles-Merrien, « Violette Leduc : une conception "virile" de l'écriture féminine », *Violette Leduc, op. cit.*, p. 20.

¹²⁰⁰ Sartre reprendra à son compte ce procédé dans *Les Chemins de la liberté*, comme le remarque Gilles Philippe : « S'il faut assurément rapporter l'invention du procédé à la romancière, car il n'est que marginalement attesté dans les corpus narratifs de la même époque, sans doute celle-ci ne lui conférerait-elle pas la signification proprement psychologique que Sartre allait lui donner, en usant massivement de cette alternance pour rendre compte de la stratification des faits de conscience » (G. Philippe, « Elle se venge par le monologue », *Beauvoir, L'Herne, op. cit.*, p. 177).

¹²⁰¹ Julien Piat, « Roland Barthes et la langue littéraire vers 1960 », *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 491.

discours. La parole est alors confrontée à ce que Sartre appellera dans *L'Idiot de la famille* l'« indisable » :

« L'indisable » [...] était quelque chose de très précis pour Flaubert [...]. Cela ne voulait pas dire : les secrets de famille ou des choses de ce genre [...]. Il voulait parler précisément de cette sorte de compréhension de soi-même qu'on ne peut mettre en mots et qui nous échappe constamment¹²⁰².

L'ouverture de l'écriture à l'incontrôlable, à l'irrationnel et au pulsionnel, agit comme un antidote à la systématisme, à la prévision et à la maîtrise sclérosantes de la conceptualité théorique. En laissant ainsi échapper une part de cet « indisable », l'écriture beauvoirienne ancre les romans dans une certaine conception de la modernité littéraire.

Cette modernité est aussi visible dans la frontière ténue qui existe entre une narration romanesque à la troisième personne et la pulsion première de Beauvoir, celle de la voix du « je ». La maîtrise parfaite de la conduite de l'intrigue et des enjeux socio-historiques dans un roman comme *Les Mandarins* n'exclut pas les failles d'une narration qui dérape et glisse inévitablement vers le récit à la première personne. Beauvoir n'échappe pas à ce lapsus d'une troisième personne qui finit par dire *je*. On est bien au cœur d'un processus d'époque qui voit progressivement s'effacer le roman au profit de l'autobiographie proprement dite, ou d'une forme paradoxale d'autobiographie associée à l'imaginaire. C'est le cas de Leiris, de Perec, de Sartre et de Duras, à propos de qui Françoise Barbé-Petit écrit : « La fiction pure n'intéresse pas Duras ; son écriture est réflexive, elle fait retour sans cesse sur les événements majeurs de sa vie, afin de sauver ce qui lui semble irrémédiablement perdu. À ce titre *Un Barrage contre le Pacifique* est le livre archétypal qui narre le désespoir maternel contaminant les enfants et qui sera repris dans *L'Eden Cinéma*¹²⁰³ ».

La structure à trois termes de la pensée beauvoirienne

Au cours de cette étude, nous avons vu émerger le rôle dévolu à Sartre, non pas comme un *arbre octogénaire* à l'ombre duquel Beauvoir se serait retranchée, mais comme un support de triangulation où le dialogue, existentiel et intellectuel, ouvre toujours sur une tierce personne — que l'on songe, pour les exemples les plus frappants, à Maurice Merleau-Ponty ou à Nathalie Sarraute. Leur relation ne s'inscrit pas dans un dialogue narcissique qui les tiendrait à l'écart du reste du monde ; elle tient à des pensées partagées, débattues et contredites sans cesse, des prises de position par rapport à la parole d'un tiers.

On ne saurait donc parler de rivalité ni d'identité entre les deux écrivains, malgré la lecture de Beauvoir autorisant le mythe de la gémellité dans *La Force de l'âge*, mais plutôt d'une intimité d'esprit, « une enrichissante fraternité, point d'ancrage dans le chaos de l'Histoire, à égale distance de la séparation et de la fusion¹²⁰⁴ ». Leurs prises de conscience jumelles se reflètent dans leur œuvre en laissant des traces tangibles de cette proximité de pensée et

¹²⁰² « Sartre par Sartre », *Situations IX*, Gallimard, 1972, p. 111.

¹²⁰³ Françoise Barbé-Petit, *Marguerite Duras au risque de la philosophie*, *op. cit.*, p. 177.

¹²⁰⁴ Jean-François Louette, « Beauvoir au miroir de Sartre », *Beauvoir*, L'Herne, *op. cit.*, p. 101.

d'écriture¹²⁰⁵. La co-écriture n'est pas loin, comme l'a montré Jean-François Louette au sujet des *Mains sales* et du *Deuxième Sexe*, un processus qui suppose « une conjonction des forces d'invention, mais aussi un partage des territoires ».

La volonté d'échapper à la séparation comme à la fusion, qui détermine la nature de ses relations intellectuelles avec Sartre, est l'un des thèmes privilégiés de ses romans. La structure ternaire, qui détermine bien plus les relations de Sartre et de Beauvoir que le simple tête-à-tête, s'invite aussi dans la fiction. Elle se traduit à l'intérieur du roman par la configuration de trios amoureux, orchestrée par une distribution complexe des rôles qui vient dissoudre l'idéal d'une entière réciprocité et d'une transparence entre les partenaires. Chaque sujet est soumis au jeu des deux autres dans un univers littéraire qui fait s'entrechoquer scène extérieure et scène intérieure jusqu'à la perte identitaire. Cette problématique du brouillage de l'identité, que l'on retrouve dans chaque roman, y compris dans le conte philosophique de *Tous les hommes sont mortels*, aboutit dans les textes à des tentatives de déstabilisation ou des jeux d'ordre linguistique de la première personne : l'amphibologie cristallise la configuration dramatique d'un espace psychique constamment menacé par la réversibilité des identités et des situations, comme dans l'œuvre de Violette Leduc où le procédé est particulièrement net¹²⁰⁶.

L'intérêt de cette structure est de mettre en valeur le *duo* pour laisser le *tiers* dans l'ombre, si bien que la représentation de la réalité est toujours soumise à l'arrière-plan, à l'inexprimé, à l'opacité du monde et à la complexité de l'interprétation. Si cette ouverture à l'altérité est précisément ce qui donne de l'élasticité et de la tension à la narration romanesque, elle délivre aussi une méthode pour la romancière dans sa représentation du monde :

[...] la sincérité littéraire n'est pas ce qu'on imagine d'ordinaire : il ne s'agit pas de transcrire les émotions, les pensées, qui instant par instant vous traversent, mais d'indiquer les horizons que nous ne touchons pas, que nous apercevons à peine, et qui pourtant sont là [...]. (FA, 694)

Ce passage de *La Force de l'âge* inspiré du concept phénoménologique d'intentionnalité décrit bien ce vertige d'une écriture toujours en avant d'elle-même et perpétuellement en quête de la réalité innombrable qui investit l'écrivaine. L'effort qu'elle fait pour s'en approcher aboutit souvent à un échec : parce que le livre en dit trop ou trop peu, Beauvoir reprend le problème là où elle l'avait laissé : « Ainsi chaque livre me jeta désormais vers un livre nouveau, parce que le monde s'était dévoilé à moi comme débordant tout ce que j'en pouvais éprouver, connaître et dire » (FA, 694).

¹²⁰⁵ Dans l'article précédemment cité, Jean-François Louette relève plusieurs entrées par lesquelles on peut percevoir l'empreinte de Beauvoir, femme et écrivain, dans certaines des œuvres de Sartre. Parmi celles-ci, relevons celles que nous avons évoquées dans cette étude : Beauvoir a le masque d'Inès dans *Huis clos*, qui porte au théâtre le drame métaphysique du trio amoureux, tandis qu'elle apparaît sous les traits négatifs de « Marcelle » dans *L'Âge de raison* ; la présence de Simone, discrète mais tangible dans *L'Être et le Néant*, offre un témoignage du dialogue entre les deux partenaires ; certaines des nouvelles du *Mur* font écho à *Quand prime le spirituel*, comme le montre la proximité entre « Intimité » et « Marcelle » ou encore « L'Enfance d'un chef » et « Marguerite ».

¹²⁰⁶ Voir Mireille Brioude, « Poétiques du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute », *Violette Leduc, op. cit.*, p. 68-69.

Cette forme de dialectique dans la création littéraire, cet acte nouveau qui implique la « reprise » de soi et du monde par l'écriture, connaît une survivance aujourd'hui sous diverses figures féminines. Martine Boyer-Weinmann souligne l'ampleur de la transmission beauvoirienne :

Toute la génération suivante d'écrivaines se définit, littérairement et intellectuellement, par rapport à elle, en termes qui n'excluent pas chemin faisant antagonismes et procès. Annie Ernaux, Doris Lessing, Benoîte Groult, Hélène Cixous, à travers des partis pris esthétiques ou politiques très différents, reprennent la question du point exact où Beauvoir la leur a laissée en héritage¹²⁰⁷.

En cherchant à tracer une voie possible pour le roman français de l'après-guerre, Simone de Beauvoir a creusé un « sillon prolifique » pour la génération d'écrivaines qui lui succèdera.

¹²⁰⁷ Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle*, op. cit., p. 75.

ANNEXE

Rencontre avec Sylvie Le Bon de Beauvoir

« ELLE A VOULU VIVRE SA PENSEE ET PENSER SA VIE. »

Cet entretien, programmé deux mois avant, a été réalisé le jeudi 25 juillet 2013 à onze heures, dans l'appartement parisien de Sylvie Le Bon de Beauvoir¹²⁰⁸.

J'ai tenu à retranscrire le plus fidèlement possible l'intégralité de l'interview et à respecter au mieux l'aspect informel de la conversation et la syntaxe du langage parlé avec ses reprises, ses hésitations, ses rires, ses éclats, mais aussi ses silences¹²⁰⁹, pour rendre cet échange amical aussi vivant et aussi émouvant que lors de son enregistrement. J'ai tenu à faire partager l'enthousiasme de Sylvie Le Bon de Beauvoir pour une œuvre dont elle est la principale conservatrice depuis 1986. Ancienne professeure de philosophie, elle se consacre depuis plus de vingt-cinq ans à l'établissement et à l'édition des textes inédits de Simone de Beauvoir, comme le Journal de guerre et les Lettres à Sartre en 1990, les Lettres à Nelson Algren en 1997, la Correspondance croisée entre Simone de Beauvoir et Jacques-Laurent Bost en 2004 et les Cahiers de jeunesse en 2008. Sylvie Le Bon de Beauvoir revient pour nous sur les années de jeunesse de Simone de Beauvoir, ses relations à ses parents, ses années de formation intellectuelle, son professorat, son entrée en écriture, ses choix esthétiques, son originalité et sa singularité en tant qu'écrivain.

La caméra est posée sur une pile de livres que Sylvie Le Bon de Beauvoir vient de recevoir — des traductions de certains romans de Simone de Beauvoir en russe.

DELPHINE NICOLAS-PIERRE : Vous êtes sans doute l'une des personnes qui connaît le mieux Simone de Beauvoir, à la fois la femme et l'écrivain. Je voudrais parler avec vous de littérature, puisque, selon moi, l'une des meilleures entrées pour saisir la pensée de Simone de Beauvoir et l'ensemble de son œuvre est de partir de son œuvre fictionnelle. J'ai divisé mon entretien en quelques rubriques qui orienteront le dialogue. Commençons par cette rubrique que j'ai intitulée Littérature et Philosophie.

[Littérature et Philosophie]

¹²⁰⁸ L'entretien a duré 1 heure 30.

¹²⁰⁹ Je précise que Sylvie Le Bon de Beauvoir n'avait pas connaissance au préalable des questions qui lui seraient posées.

Beauvoir est une des rares femmes écrivains à avoir ce triple statut de professeur, de créateur (ou d'écrivain) et de philosophe. Comment Beauvoir percevait-elle ces trois étiquettes ? Précisons la question : Se considérait-elle plutôt comme une philosophe ou comme une romancière ?

SYLVIE LE BON DE BEAUVOIR : Je crois qu'elle a toujours été nette là-dessus : elle s'est voulue avant tout écrivain. Sa vocation, toute jeune, ça a été d'être un écrivain, une romancière. Je crois que c'est vraiment fondamental chez elle. Cependant, la philosophie lui était également indispensable, mais elle n'a jamais voulu être une philosophe, c'est-à-dire écrire, comme le fera Sartre, des traités de philosophie. En revanche, la philosophie comme mode de pensée lui était indispensable, c'est-à-dire que les deux modes d'expression, littéraire et philosophique, lui étaient indispensables. Je crois que c'est justement son originalité : la façon qu'elle a inventée de lier les deux, mais tout en se considérant toujours fondamentalement comme un écrivain, une romancière.

D'accord. Il y a quand même quelque chose de paradoxal puisque dans ses Mémoires, elle a une manière de se constituer en tant qu'intellectuelle — je pense que vous êtes d'accord avec moi — bien plus, me semble-t-il, qu'en tant que romancière. J'ai le sentiment que c'est l'intellectuelle qui domine. Lorsqu'elle évoque son métier d'écrivain, elle pratique beaucoup l'autocritique et l'autodépréciation. Que pensez-vous de ce jugement qu'elle porte sur elle-même ?

Je suis un peu étonnée parce que ses Mémoires sont vraiment les Mémoires d'un écrivain : comment elle est devenue écrivain, comment elle a vécu le fait que la littérature, *l'écriture* a dominé sa vie. Cependant, il y a quelque chose en effet que vous touchez là, c'est qu'il est très difficile de parler de son travail quand on est un écrivain. Je crois que c'est peut-être même impossible. Comment rendre le fait qu'écrire prend — dévore au fond — la majeure partie de votre temps. C'est très difficile d'écrire sur le fait *qu'on écrit*, ou alors, quand ça a été tenté, franchement, c'est très ennuyeux, parce que je crois que c'est une gageure. Donc c'est peut-être cette disproportion que vous avez sentie, mais en fait, tout de même, ses Mémoires, c'est : comment elle a eu cette vocation d'écrivain à quatorze, quinze ans, comment elle est devenue écrivain, comment elle a vécu cela. Alors, évidemment, telle qu'elle était, vous ne l'imaginez pas encensant ce qu'elle a fait. Je dirais : autocritique sévère, oui, mais pas dépréciation. Le côté critique passe peut-être au premier plan, mais quand elle fait la critique de ses œuvres, elle dit aussi bien : « Ça, j'estime que je l'ai réussi », « Ça, je le ferais autrement » que : « Là, j'ai manqué mon coup ».

C'est vrai qu'elle insiste beaucoup sur les difficultés qu'elle a eues, sur les différentes épreuves qui l'ont amenée à l'écriture...

Oui mais vous voyez, dans la littérature, il n'y a pour ainsi dire par d'exemple — réussi, à mon avis — d'un romancier qui ait pris comme héros un écrivain en tant qu'il est *écrivain*, si je peux dire. En fait, tout de suite, si l'on parle d'un écrivain, ça sera de sa vie privée, de sa vie amoureuse ou de ses prises de position. Mais le voir au travail... C'est injuste, puisque

c'est ce qui prend la majeure partie de son temps. Et Simone de Beauvoir, comme Sartre, était une immense travailleuse. Elle travaillait énormément. Mais ça, c'est peut-être difficile de le faire ressentir au lecteur.

Revenons à la philosophie. Beauvoir a mis en épigraphe de *Tentative d'existence* une citation de Bergson : « Il n'est peut-être pas normal de philosopher ». Est-ce qu'on peut l'appliquer à ce que pensait Simone de Beauvoir ? N'était-il pas plus normal pour elle d'écrire des romans que de philosopher ? N'y a-t-il pas une disposition première pour l'écriture romanesque ?

Vous faites bien de rappeler cette citation. Mais lorsqu'elle la choisit, elle a dix-huit ans et elle découvre la philosophie. Elle est prise entre deux tentations, celle de *penser* et celle de *vivre*, elle y voit une antinomie. Mais précisément, elle ne va pas rester du tout sur cette position, parce que lorsqu'elle la prend, elle est une étudiante en philosophie, et la philosophie qu'elle découvre, c'est la philosophie *classique* qu'on enseigne à la Sorbonne. Et Bergson, justement, ne restera pas du tout quelqu'un qui sera proche de sa pensée, vous voyez. C'était ce type de philosophe pour qui penser excluait de vivre et ça, je crois qu'elle a fondé son existence sur le refus, justement, de la distinction entre penser et vivre. Elle a voulu vivre sa pensée et penser sa vie. Il y a bien quelques philosophes qui avaient eu cette position, Socrate par exemple, mais enfin bon... C'est pourquoi pour elle, la découverte de la phénoménologie a été une révolution. Tout ça, elle ne le connaît pas lorsqu'elle écrit à dix-huit ans *Tentative d'existence*. Au contraire, plus tard elle pensera qu'il est tout à fait normal de philosopher et que chacun de nous, certes n'est pas un philosophe, mais a dans son existence une dimension spontanément philosophique.

Effectivement, j'ai beaucoup étudié les *Cahiers de jeunesse* et on voit qu'il y a comme une alternative entre littérature et philosophie...

Oui, et ça la fait souffrir d'ailleurs !

Son cœur penche entre l'un et l'autre...

Son cœur balance, mais finalement, elle résoudra à sa manière la question, sans abandonner — c'est ça qui est quand même, je crois, typique — ni l'un ni l'autre, ou plutôt ni l'une ni l'autre, ni la littérature ni la philosophie. Elle a toujours dit : « Les deux modes d'expression me sont indispensables ». Donc elle écrira, bien sûr, des romans, mais elle écrira aussi des essais.

Beauvoir n'oppose pas en effet la littérature et la philosophie. Elle considère plutôt les deux disciplines comme « deux modes d'expression équivalents de la même réalité » — je reprends vos propres termes lors d'une interview que vous avez donnée à France-

Culture¹²¹⁰ —, deux manières d’appréhender et de dire le monde qui n’ont pas à être différenciées selon une échelle de valeurs — la philosophie étant supérieure à la littérature par exemple. Beauvoir avait une vision beaucoup plus *globale* de la littérature et de la philosophie. L’œuvre littéraire réussie, pour elle, en 1946, c’était ce qu’elle appelle le « roman métaphysique », fruit de la réunion entre ces deux modes d’appréhension du monde. Vous qui êtes une *grande* lectrice de Beauvoir, quel serait selon vous, parmi ses romans, l’archétype ou le modèle idéal d’un roman métaphysique ? A-t-elle réussi son pari d’écrire un roman métaphysique ?

J’estime que *L’Invitée* par exemple répond bien à cette définition, mais au fond, presque tous ses romans. Parce que, justement, ça c’est son choix, c’est son choix personnel, c’est sa vision de la réalité. Naturellement, il ne faut pas du tout entendre par roman métaphysique soit un roman à thèse soit un roman à idées : c’est *tout* sauf ça. Non, c’est simplement que, dans la mesure où un roman veut rendre l’existence et la subjectivité des gens dans leur singularité, comme, on l’a dit tout à l’heure, elle estimait que chacun de nous a une dimension métaphysique, tout simplement parce qu’on vit la condition humaine et qu’on rencontre, qu’on le veuille ou non, les problèmes qui sont dits métaphysiques (comme la solitude, la mort, l’existence d’autrui, le temps, etc.), eh bien, donc, le roman métaphysique va mettre en scène des personnages qui vont spontanément vivre cette dimension. *L’Invitée*, mais *Les Mandarins* aussi. Et au fond, presque tous ses écrits littéraires. Prenons par exemple *L’Invitée*, je crois que ça répond bien en effet à ce qu’on peut entendre par roman métaphysique. Et là, c’était un problème qu’elle avait vécu toute jeune, toute jeune... C’est la découverte — mais pas intellectuelle, dans sa vie, vraiment dans ce qu’elle a ressenti — de l’existence de la conscience d’autrui. La conscience d’autrui, c’est une notion que l’on connaît mais justement, qui souvent ne reste qu’une notion, une idée abstraite. Il y a la conscience d’autrui, comme la mort existe par exemple, mais ça reste tout à fait à l’extérieur, vous voyez. Et puis il se peut qu’un jour, dans une expérience vécue, on sente avec ses os, sa chair, son cœur, tout son être, ce que c’est. Et c’est ça qui lui est arrivé. Et toute jeune, dans différentes expériences. Ça l’a bouleversée et elle a toujours voulu faire un roman sur ce thème, qui existait *bien avant* qu’elle ne connaisse Olga et *bien avant* que le trio ne se forme. Le trio, ça lui a paru une bonne mise en scène, mais ce n’était pas l’origine du tout de ce thème qui la hantait. Elle a vécu ça donc toute jeune, dans certaines expériences qu’elle a eues au cours Desir, puis en face de Zaza. Là, c’était la première expérience du mirage d’autrui : Zaza lui paraissait *tout* au fond, et elle, elle n’était plus rien en face de Zaza — qu’elle aimait passionnément comme chacun sait. Puis elle a revécu ça de façon moins intense avec celle qu’on appelle « Toulouse¹²¹¹ », etc., et puis ça a été réactivé par le trio. Voilà un thème, justement, qu’on peut appeler métaphysique. C’est la découverte, mais vraiment *vécue* et *tragique* presque, de la conscience d’autrui.

¹²¹⁰ Le 21 février 2013, dans l’émission « Les Nouveaux chemins de la connaissance » présentée par Adèle Van Reeth.

¹²¹¹ Autre nom de Simone Jollivet dans la correspondance de Simone de Beauvoir avec Sartre. C’est aussi la « Camille » des Mémoires.

D'ailleurs dans *L'Invitée*, il y a un épisode de la jeunesse de Françoise, lorsqu'elle découvre ce veston sur le dossier d'une chaise, qui est vraiment ancré dans le récit d'enfance, donc on sent bien que c'est quelque chose de très *profond* en elle.

Oui, absolument, c'était *un* des thèmes qui la poursuivait.

Beauvoir n'est pas la seule à tenter l'expérience d'un roman métaphysique. Qu'est-ce qui, selon vous, différencie *L'Invitée* d'un roman existentialiste comme *La Nausée* de Sartre ? Est-ce pour vous le même type d'écriture ? La philosophie vous semble-t-elle plus prégnante dans le roman sartrien ?

Je crois que dans *La Nausée*, c'est assez proche, sincèrement. C'est le seul exemple chez Sartre d'ailleurs. C'est une expérience qui est vécue par lui aussi et qui va devenir un thème de son système philosophique. Ça, c'est différent, mais je crois réellement que le sentiment de la contingence, puisque c'est de cela dont qu'il est question, Sartre vraiment l'a ressenti dans sa jeunesse personnellement. C'est une des premières choses dont il ait entretenu Simone de Beauvoir quand ils se sont connus. Il a toujours dit qu'il voulait faire un roman de la contingence, il a fait plusieurs essais qui ont échoué et enfin il a écrit *La Nausée* qui me semble réellement assez proche de ce qu'on peut appeler un roman métaphysique. Je ne trouve pas que dans *La Nausée*, la philosophie prenne vraiment le dessus. Il y a le grand morceau de bravoure du marronnier, des feuilles de marronnier, mais enfin, c'est un roman, quoi !

Je voudrais revenir à sa carrière de professeur, dont on parle assez peu. Pensez-vous que le professorat, qui l'a mise directement en contact avec des réalités qui la sortaient de son propre milieu, ait pu lui servir à débiter sa carrière d'écrivain. Voyez-vous un lien entre le professorat et l'entrée en écriture romanesque ?

Ça franchement, je ne le crois pas. Pas de façon aussi directe en tout cas. Elle a beaucoup aimé être professeur. Elle a toujours été très sociable et elle aimait bien le contact avec les gens. Elle avait la chance de débiter à une époque où être professeur ne posait aucun problème dans les rapports avec les élèves et où on pouvait avoir des contacts humains. Ça lui a beaucoup plu, ça lui a sûrement beaucoup apporté, mais dire que c'est lié directement à son écriture, je ne le crois pas. Quand elle arrive, toute jeune, comme professeur à Marseille, elle va se mettre immédiatement à commencer un roman. Dans ce roman, elle poursuit des thèmes qui viennent d'ailleurs, qui viennent d'avant et ce n'est pas directement lié à son professorat. Cependant, ensuite, elle connaîtra des élèves dont l'histoire la frappera et dont elle pourra, peut-être, en les transposant, tirer quelque chose dans ses romans, mais enfin... Je ne pourrais pas vraiment vous répondre.

Elle a beaucoup aimé ça, en même temps je ne sais pas si ça a beaucoup compté pour elle. Ça paraît contradictoire, mais non. Par exemple, ça ne lui a jamais vraiment manqué quand elle a arrêté. Elle n'a quand même été professeur que treize ans, ce qui n'est pas beaucoup. Elle

aimait bien le contact direct avec les élèves et elle aimait transmettre la philosophie. Mais au fond, après, ce goût-là, ça passera dans les conférences qu'elle pourra faire, dans l'action militante qu'elle pourra avoir — qui lui gardera le contact avec des publics, comme vous dites, très divers. Ça, elle a toujours beaucoup apprécié et elle a toujours accepté de parler devant quantité de publics. Elle parlait très facilement et ça ne lui a jamais posé de problèmes non plus quand elle était professeur.

Par contre elle avait peut-être un peu plus de difficultés avec la hiérarchie, avec les contraintes du métier, tout ce qui était l'emploi du temps, les horaires, les relations sociales figées...

Oui, oui...

On voit qu'il y a un portrait quand même assez négatif dans *Quand prime le spirituel*, notamment dans la nouvelle « Chantal » : on trouve une image assez amère du professorat, non ? Qu'en pensez-vous ?

Je crois plutôt qu'elle a visé le cas de certaines collègues qui l'avait frappée par, disons en gros, une certaine mauvaise foi. Mais ça, c'est un certain personnage, il ne faudrait pas étendre le cas à tout le professorat, pas du tout ! Non, elle n'a pas eu beaucoup de problèmes... Elle n'aimait pas évidemment le côté autoritaire mais, encore une fois, à l'époque c'était tellement facile ! Elle avait des élèves de terminale, vous voyez, sans aucun problème de discipline, par exemple... En revanche, elle a eu parfois des petites classes, des sixièmes, parce qu'elle assurait aussi des cours de français, de latin et de grec. Alors là, elle était incapable de faire respecter la discipline ! Les petites filles, elle les voyait comme des petites filles et elle était incapable de leur interdire quoi que ce soit ! On lui a dit : « Mademoiselle, il faut faire régner l'ordre dans votre classe ! » Elle en était incapable, et elle n'a plus eu de ces petites classes. Incapable, je crois, d'infliger des punitions. Je crois qu'elle raconte une ou deux choses assez drôles dans ses Mémoires. Une fois elle avait mis une mauvaise note à une petite fille. Toutes les autres ont crié : « Oh non, Madame ! Son père la battra ! » Elle était assez naïve pour se laisser faire. Elle était très jeune, aussi, il faut dire. Bon, après, il n'y a plus eu de ces problèmes. Il y a eu quelques affrontements, mais qui ne sont pas venus de la hiérarchie, ni de la directrice du lycée ni de l'Inspection générale qui l'a toujours défendue. Il y a eu une affaire qu'on a évoquée dans *L'Herne*¹²¹² : elle a été attaquée par des parents à Rouen sur le contenu de ses cours : soi-disant qu'elle aurait prêché...

Elle enseignait Gide...

C'est ça, c'est ça ! et puis qu'elle aurait parlé contre la famille et la maternité. C'était une histoire absolument fausse. Il y avait eu des ragots et des déformations. Elle avait simplement

¹²¹² Voir *Beauvoir*, *L'Herne*, *op.cit.*, p. 86-89.

dit, en 1934, que la femme n'était peut-être pas faite *uniquement* pour avoir des enfants, qu'elle pouvait avoir un métier, une carrière et se réaliser en dehors de la famille.

À l'époque c'était scandaleux...

Ça a suffi pour faire un tollé contre elle — des gens de la droite catholique ou des gens mal intentionnés. Mais ça s'est terminé à sa gloire, elle s'est très bien défendue et l'Inspection générale a été impeccable. Donc, non, elle n'a pas eu de problème, et au fond, ce qu'elle appréciait, c'était les rapports directs avec les élèves. Ça, moi, elle me l'a souvent dit, puisque j'étais aussi professeur de philosophie. Elle me disait : « Je n'étais pas un bon professeur, parce que je ne m'intéressais qu'aux bonnes élèves, alors ! Les autres, je les laissais tranquilles. » Évidemment, elle me le disait elle-même, c'était regrettable.

Elle avait déjà eu une expérience d'enseignement aux Équipes sociales, qui lui ont donné une solide formation...

Ah oui ! C'est étonnant quelle aisance elle avait, parce qu'elle a débarqué aux Équipes sociales, et du jour au lendemain, elle a fait une causerie (comme on disait) sur *La Princesse de Clèves*, ça ne lui a posé aucun problème.

Écoutez, si vous avez un public de bonne volonté, c'est facile, on leur parle, on leur parle d'un roman ! Là où les difficultés commencent, c'est quand vous avez un public rétif. Or ce n'était pas le cas. Ensuite, après les Équipes, elle a fait des cours de remplacement à Sainte-Marie-de-Neuilly, des cours de psychologie. Mais enfin, à la longue, ça lui pesait un petit peu, il y avait un côté répétitif, puisqu'on ne peut pas changer le programme, et ça l'a plutôt soulagée d'arrêter.

Plus tard, elle n'avait pas la nostalgie de cette période ?

Non...

Elle ne l'a pas manifesté ?

Non, franchement, je ne pense pas. Parce que, comme elle disait, ce qui était bien c'était le contact avec les jeunes, mais ce contact elle a continué à l'avoir. Elle voyait toujours des étudiants, des étudiantes. Et ça, elle y tenait beaucoup. Pour elle, ça compensait.

Oui, parce qu'elle avait toujours cette idée de transmettre son expérience...

Oui, et elle pensait que les jeunes avaient quelque chose à dire... Il ne fallait pas se couper des gens qui étaient plus jeunes que vous. Elle en a toujours eu beaucoup autour d'elle. Donc, si vous voulez, c'était un peu comme lorsqu'elle était professeur. Sauf quand même que, bien sûr, ceux qui venaient la voir, c'étaient en général des gens qui étaient déjà plus ou moins d'accord avec elle, ce qui n'est pas le cas avec les élèves. Mais je crois qu'elle n'a pas regretté.

[Genèse de l'œuvre]

Je voudrais aborder avec vous la genèse de l'œuvre. Les *Cahiers de jeunesse* nous ont permis de découvrir véritablement la « chambre secrète » de l'écrivaine. Pour moi, ça a été une révélation. On voit qu'il y a différents thèmes qui réapparaîtront dans ses œuvres ultérieures. Surtout, ces *Cahiers* révèlent l'extraordinaire faculté qu'a la jeune Beauvoir de faire de sa vie un roman. Vous parlez dans l'introduction, notamment par rapport à l'expérience qu'elle vit avec Jacques, d'une « opiniâtre et unilatérale construction imaginaire ». Je crois que c'est très juste. Pourrait-on lire l'ensemble des *Cahiers* comme une forme d'autofiction dans laquelle l'existence serait comme un roman ?

Je dirais en partie oui, en partie non, car elle était capable, justement, de se critiquer. Quand elle était jeune, elle avait ce qu'elle appelait le « goût du merveilleux », et petit à petit, elle s'est rendue compte que c'était une duperie. Donc elle combattait ce goût, et elle a fini par le renier complètement, par s'en détacher. Mais dans les *Cahiers de jeunesse*, elle est encore dedans, vous voyez. Il y a aussi le fait qu'elle est jeune, très jeune, et qu'on a beaucoup moins l'occasion, quand on est si jeune, de vivre des expériences réelles, il faut quand même bien le dire ! L'expérience imaginaire est très importante à cette époque-là. Et elle, effectivement, avec Jacques, elle en a fait une très longue. Cependant, elle s'en rendait compte, et à plusieurs reprises dans les *Cahiers*, il y a des pages d'une lucidité impitoyable. Ça ne l'empêche pas de retomber ensuite dans le merveilleux, parce que c'est très dur... Elle cite, je crois, Valéry : « Le réel à l'état pur tue immédiatement le cœur » ou quelque chose comme ça, ma citation n'est pas exacte, c'est « annihile » ou « anéantit immédiatement le cœur »¹²¹³. Et effectivement — je crois que c'est dans *Eupalinos* — c'est très dur, à tout âge, je dirais, d'être lucide, de voir les choses telles qu'elles sont et non à travers son désir. Mais elle est quand même capable de les écrire, ces pages-là. Donc elle est ballottée entre précisément l'existence romanesque, enfin, qu'elle *rend* romanesque, et le goût, qui est très fort chez elle, le goût du vrai, le goût du réel, qui l'emportera finalement. Mais évidemment, à l'époque des *Cahiers*, il y a encore une hésitation.

Elle dit souvent : « La vie me paraît fade, décolorée ». Elle a souvent cette image de la décoloration, qui lui vient de Bergson, je crois.

Oui, mais vous savez, ça encore, c'est lié à la situation d'être jeune, parce que Dieu sait que s'il y a quelqu'un à qui la vie n'a pas paru fade, dès qu'elle a pu la vivre à son gré, c'est elle ! Il faut bien voir qu'elle habitait chez ses parents, ligotée, avec très peu de possibilités, enfermée aussi dans des études — qu'elle voulait — mais qui étaient très prenantes, et ayant très peu de liberté. Et quand elle avait des moments de liberté, aucun moyen matériel d'en jouir beaucoup, parce qu'elle n'avait pas d'argent. Aller au théâtre, au cinéma, ça posait tout de suite un problème, vous voyez... Donc c'est ça aussi qui fait qu'elle a souffert dans sa

¹²¹³ La citation exacte est la suivante : « Le réel, à l'état pur, arrête instantanément le cœur. »

jeunesse, elle me l'a dit souvent, c'était vraiment dur à la maison. Ses parents étaient très peu à l'aise, et elle trouvait ça très dur, après avoir travaillé, huit, neuf heures la philosophie, de ne pas pouvoir sortir, se distraire, voir autre chose. Et plus les années passent — dix-sept, dix-huit, dix-neuf ans —, plus justement c'est sensible. Alors c'est comme ça je crois qu'il faut comprendre « la vie me paraît fade », parce que, au fond, on est très limité quand on est jeune. Mais ensuite, dès qu'elle a été libérée, qu'elle a été autonome et indépendante, qu'elle a gagné sa vie, Dieu sait que la vie ne lui a pas paru fade ! Au contraire !

Elle a une formule que je trouve vraiment très bonne, elle dit : « Je ne marche plus dans un roman. Tout a un aspect précis, brutal ». En même temps, elle dit : « Rien ne me parle plus, aucune joie, aucune peine ».

Eh oui, parce qu'elle est encore très marquée par ce goût du merveilleux. Dans ses débuts avec Sartre, elle avait encore ce goût : par exemple, pour tous les jeux de reflets dans les miroirs, etc.

Et ça, ça restera dans son œuvre...

Oui, mais de façon ironique. Sartre lui disait : « Ah non, Castor ! Pas encore des reflets ! » Elle a compris qu'il fallait quand même prendre de la distance par rapport à ça, et même rompre définitivement. Mais à cette époque-là, elle est en plein dedans.

C'est intéressant ce que vous dites, ça me fait penser aux images du miroitement, du kaléidoscope, par exemple dans *Les Belles images*. Ce sont des images qui reviennent dans les œuvres, et comme vous dites, c'est souvent un peu ironique aussi.

Oh oui, je crois, parce qu'elle pense que c'est une façon de se... une illusion quoi, tout simplement ! Et en tant que philosophe, elle ne peut pas donner de valeur à l'illusion.

Oui. Et à quel moment situez-vous précisément ce moment de libération ? Au sortir de l'agrégation ?

À partir de là, oui...

1929 ? Ou à partir de son expérience à Marseille ?

Oui, ça ne s'est pas fait en un jour ! Marseille a été très important parce qu'elle y a reconquis son autonomie, mais aussi tous les années suivantes. Écoutez, je dirais jusqu'au moment où elle s'est vraiment impliquée dans sa vie d'écrivain, en somme, quand elle a commencé à prendre vraiment ça au sérieux. Elle a écrit un roman, comme vous le savez, à Marseille, elle en a écrit un autre à Rouen, ça devenait de plus en plus sérieux, de plus en plus abouti, et puis elle s'est mise à écrire *Primauté du spirituel*. C'est au cours de ces années-là. C'est tout un travail sur soi-même qu'elle a accompli, qui était accompli lorsqu'elle a commencé *L'Invitée*,

en 1937. Voilà, donc, il a fallu six ou sept ans : entre l'agrégation et ces années-là. Vous savez, c'est difficile de donner une date, mais ce sont vraiment ses années de formation.

Elle dit en effet : les « vieux cadres » ont éclaté « seulement après l'agrégation ». Vous avez insisté, dans l'introduction aux *Cahiers de jeunesse*, sur la force de résistance que Beauvoir a mise en œuvre pour parvenir à se découvrir, à se créer soi-même, dans une opposition d'ailleurs frontale aux ambitions de sa famille. J'ai le sentiment qu'il y avait une très forte intériorisation de la norme, des carcans, chez Beauvoir, et finalement c'est aussi le levier par lequel elle a pu conquérir sa liberté de romancière. Il y a quelque chose de paradoxal : cette forte intériorisation, et en même temps cet esprit de résistance, cette envie de liberté qui lui a permis son entrée en écriture ?

Oui, vous avez parfaitement raison ! C'est dans la mesure où elle a été une petite fille heureuse. Une enfance parfaitement heureuse, c'est une bénédiction mais c'est aussi une malédiction, parce que vous intériorisez précisément les désirs, les valeurs de vos parents. Vous les aimez, elle les aimait, ses parents ! Vous savez, quand elle disait à son père : « Je ne peux pas imaginer que je puisse vivre autrement que là, à côté de vous... », etc., quand elle avait dix ans. Bon, elle aimait ses parents ! Et donc, elle était très heureuse. Mais en même temps ça l'enfermait, oui, parce qu'elle s'identifiait à eux. Le destin d'une femme, par exemple : elle se marie, elle a des enfants, ça allait de soi. Mais, elle l'explique elle-même, en même temps il y avait en elle un ferment critique. Ça, c'est toujours très difficile à expliquer, c'est un produit de sa liberté, mais aussi d'une chance, peut-être, qui est venue de la contradiction entre le père et la mère, vous savez...

Oui.

La mère très *pieuse*, assez étroite dans ses conceptions morales, et rigide. Et le père, libre-penseur. Et donc, elle n'était pas enfermée dans un seul modèle. Ça a peut-être été l'explication du fait qu'elle est devenue une intellectuelle. C'est ce ferment critique peut-être. Mais ça a été justement d'autant plus difficile, elle a dû vivre ça, elle, journallement, cette contradiction ! Très difficile quand elle a découvert l'hostilité de ses parents, alors qu'elle croyait faire plaisir à son père en faisant des études brillantes ! Elle a découvert qu'il lui était *hostile* ! Et là, évidemment, elle a été obligée de réfléchir et de se demander pourquoi... Donc, c'est le début de son émancipation. Mais ça a été très dur, et on revient sur ce qu'on disait tout à l'heure, elle a eu plusieurs années où elle a été vraiment malheureuse parce qu'elle se sentait rejetée, elle était vraiment la brebis galeuse, c'est très dur !

L'affection de ses parents s'est reportée sur sa sœur aussi, elle le dit...

Oui, la sœur qui était beaucoup plus conforme aux désirs, apparemment en tout cas, des parents, oui, et moins rebelle, parce qu'elle, Simone, on l'a acculée à devenir rebelle ! Alors qu'elle était tellement en osmose avec ce milieu familial, elle s'est retrouvée en rébellion, en révolte. C'est très difficile à vivre... D'ailleurs, l'hostilité, c'est très pénible. Sa mère, son père, pour des raisons différentes, tous les deux étaient violemment contre elle.

Comment ont évolué ses relations avec ses parents, par la suite, lorsqu'elle est devenue écrivain ? Elle en parle moins, il me semble, dans les Mémoires.

Elle en a parlé pas mal dans des interviews, je crois... Ça s'est arrangé parce que dès qu'elle a été parfaitement libre, ses parents n'ont plus eu de prise sur elle et ils ont été parfaitement incapables de l'empêcher de vivre à sa guise — ils ne l'ont même pas tenté d'ailleurs. Donc les conflits, dès lors qu'elle n'a plus dépendu d'eux, se sont complètement volatilisés. Mais elle n'a jamais retrouvé de très grande proximité avec eux.

Il n'y avait plus cette complicité qu'elle a pu avoir avec son père...

Non, c'était impossible puisqu'elle était en désaccord...

Quelque chose s'est rompu dans leur...

Oui, et puis en plus elle était en désaccord sur la question sociale, politique, sur tout au fond. Comme elle l'a écrit quelque part — elle allait très régulièrement déjeuner chez eux, elle dit toujours « chez ma mère », d'ailleurs, rue de Rennes : « Comme nous voulions éviter les conflits, nous n'avions guère de sujets de conversation »... C'est tout à fait ça ! Donc elle ne parlait de rien avec eux, parce que son père était nationaliste, de droite, d'extrême droite. Et, bien qu'elle n'ait pas été politisée avant-guerre, au moment du Front populaire, son père sortait des énormités, mais comme elle voulait éviter les conflits... Donc une distance, mais apparemment de bons rapports. Sa mère lui tricotait de ravissants petits pulls, vous voyez, et elle venait souvent déjeuner à la maison, d'autant que ça l'arrangeait, parce qu'elle avait toujours des finances déficientes.

Et puis, vous savez, son père est mort assez vite, en 1941, donc il n'a pas vu ses débuts de romancière. Quant à sa mère, on peut se référer à *Une mort très douce*. Sa pauvre mère, à la fois terrorisée par la réputation de sa fille — il ne faut pas oublier que c'était une dévote — elle était absolument incapable de comprendre ce qu'écrivait sa fille, elle en entendait parler par ses amies bigotes, en mal évidemment — c'était le Diable. Au contraire, plus tard, elle a été fière parce qu'elle savait que Simone était célèbre, mais elle ne comprenait rien et ne cherchait pas d'ailleurs à comprendre. Simone de Beauvoir ne lui parlait guère de ses œuvres. Elle écrit à Algren : « Oh là là, qu'est-ce que ma mère va dire quand *Le Deuxième sexe* va paraître ! » Mais sa mère était étonnante, elle avait une telle faculté d'aveuglement, c'était vraiment l'anti-Simone de Beauvoir. Elle a dit : « Oh ! mais on a toujours écrit dans la famille ! » Alors que son père n'avait jamais rien écrit, deux ou trois petites saynètes pour le théâtre... d'amateur ! Et puis après, elle disait : « Oui, je suis tout à fait d'accord ! », alors qu'elle n'était pas du tout d'accord, bien entendu... Elle était un peu terrorisée par la dimension intellectuelle de sa fille.

Sûrement dépassée aussi...

Oui, complètement. Une fois elle s'est fâchée. Simone de Beauvoir écrit dans des lettres, à la veille de la parution des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « Mon Dieu, je ne sais pas

comment l'annoncer à ma mère ! » Mais non, celle-ci a tout avalé sans piper ! Peut-être n'a-t-elle pas vraiment compris à quel point c'était critique. Il n'y a qu'une chose qui lui a violemment déplu : « Pourquoi est-ce que tu dis que ton lit était du "faux" ancien ? C'était du "vrai" ancien ! » C'est tout ce qu'elle a dit, alors qu'il y a une critique féroce de ce milieu, pas seulement de sa famille, mais de tout leur milieu dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*... pas un mot !

Après, il faut bien dire aussi que sa mère était sans ressources, que c'était le Castor qui la faisait vivre — ça n'a posé aucun problème —, elles ont eu des rapports courtois jusqu'à la fin. Madame de Beauvoir d'ailleurs, je dois dire, après la mort de son mari, qu'elle aimait pourtant, a un peu revécu. Parce qu'elle a eu des activités personnelles, elle est devenue bibliothécaire, elle a quitté le sinistre appartement de la rue de Rennes pour un studio qu'elle aimait beaucoup, et Simone de Beauvoir l'encourageait à voyager. Elle est allée en Italie, elle adorait ça ! Auparavant elle n'avait jamais voyagé. Elle est allée en Italie toute seule, elle se débrouillait. Elle adorait aussi les promenades en voiture. Et puis elle avait cette activité de bibliothécaire et d'autres dans des cercles catholiques, et ça allait bien, quoi. Elles avaient des rapports extérieurement très bons, mais sans rien de profond... Forcément, elles n'avaient au fond plus rien de commun.

Alors comment expliquez-vous que Beauvoir ait écrit *Une mort très douce* ?

Ah, c'était sa mère, c'était l'enfance... Elle adorait sa mère dans son enfance, elle *l'adorait* ! Elle était presque *amoureuse* de sa mère — petite fille de cinq ans. Et c'est très fort, ça... Bien sûr, elle disait toujours « ma pauvre mère... » Mais elle la comprenait parfaitement, sa mère, elle la plaignait, elle savait qu'elle ne pouvait être autrement. Et donc elle ne lui en voulait nullement ! Elle ne lui en a voulu que lorsqu'elle dépendait d'elle et que sa mère était amenée à des comportements réellement injustes et brimants. Par exemple, sa mère a refusé que les deux sœurs aient des bicyclettes à Meyrignac. Ça n'a l'air de rien, mais elles passaient trois mois à la campagne, ç'aurait été pour elles une liberté formidable. Madame de Beauvoir a toujours refusé, et uniquement parce qu'elle ne voulait pas que ses filles échappent à sa coupe ! Pour ça, elle lui en a voulu à l'époque. C'était injuste, c'était méchant presque ! Mais après, sa mère étant impuissante, il n'y avait plus de raison de lui en vouloir. Simone de Beauvoir voyait bien aussi toute l'injustice qu'avait *subie* sa mère elle-même — dans cette éducation rigide, qui la corsetait, etc. C'est pour ça qu'elle a écrit ce livre que je trouve admirable, *Une mort très douce* — et vous savez, ça arrive, moi ça m'est arrivé aussi, alors que j'avais eu de très mauvais rapports avec ma mère autrefois... À la fin, ça passe, on *retrouve* sa mère.

On peut dire que Simone de Beauvoir a voulu rendre justice à la sienne.

C'est comme un hommage finalement à sa mère ?

Oui. Si elle a été une femme injuste, peut-être, et une mère abusive, ce n'est pas entièrement de sa faute. Pas entièrement.

En même temps, ça va à l'encontre de ce qu'elle pensait, c'est-à-dire que même en ayant une éducation stricte et corsetée on peut aussi s'émanciper soi-même en se choisissant ?

Personne n'a la même histoire, vous savez, ce n'est jamais comparable. Et sans doute que Françoise de Beauvoir, sa mère, n'a pas eu toutes les chances. Et puis voilà, c'était comme ça. On ne peut pas comparer deux individualités.

C'est intéressant, parce qu'il me manquait des éléments sur la mère de Beauvoir...

[Pratique et évolution du roman]

Parlons de la pratique et de l'évolution du roman chez Simone de Beauvoir. On sait qu'il y a un moment clé dans sa vie : c'est le moment de sa conversion au contact de l'Histoire. Jusque-là Sartre et Beauvoir étaient relativement indifférents aux « affaires publiques », ils étaient enfermés dans leur individualisme, et ils découvrent avec la guerre les responsabilités qui leur incombent. C'est la période dite « morale » de Beauvoir (à partir du *Sang des autres*) marquée aussi par l'écriture des essais qui témoignent de son changement dans son rapport au monde. Elle confie aux intellectuels une mission politique et idéologique. Pourtant, elle continue, dans les faits, à se protéger de l'Histoire, puisqu'elle ne s'engage véritablement qu'avec la guerre d'Algérie, puis dans les années 70 lors des luttes féministes. Beaucoup de critiques ont débattu sur cette contradiction. Partagez-vous l'idée qu'il y a une contradiction entre son œuvre et sa vie ?

Non... D'abord je pense que c'est vrai ce que vous dites : le moment vraiment où ça bascule, c'est la guerre. Elle découvre le collectif, l'Histoire avec un grand « H ». Et ça, c'est quelque chose qui va perdurer et ne va faire que s'accroître. Ce qu'elle n'aimait pas, c'est la pratique politique. Ça *l'assommait*. Mais la dimension politique de l'existence, une fois qu'elle l'a eue découverte dans ses os, alors ça, ça l'a habitée à tout jamais — et même ça l'a hantée. Dans *La Force des choses*, il n'y a presque plus que cela : l'horreur du monde, qui l'écrase presque — au moment de la guerre d'Algérie surtout. Sartre a été beaucoup plus patient question pratique politique : les meetings, les réunions, les discussions, c'est une perte de temps, en un sens !

Oui, elle le dit...

En un sens, oui. Les bla bla bla, les réunions... Bon, ça n'a pas empêché que petit à petit elle s'y est mise, mais toujours moins que Sartre. C'est vrai, elle n'était pas une militante dans l'âme. Mais la découverte de la dimension politique, alors ça, justement comme une des facettes de notre condition humaine, ça ne la quittera plus jamais. Il y a pour moi un fossé entre *L'Invitée* qui est encore du côté individualiste, et *Les Mandarins*, où le sujet même du roman est lié à l'Histoire, à l'après-guerre. C'est quoi, ce sujet ? C'est l'échec de la Résistance, l'échec des espoirs immenses de la Libération. C'est ça le sujet. L'amitié entre

deux hommes, leur rupture et leur amitié qui revient, tout ça est complètement *pris* dans de l'historique.

C'est davantage le « roman du nous ».

C'est ça. Elle a été vraiment *marquée* par l'historique. Évidemment l'Histoire — c'est un roman — dans l'expérience vécue, à travers des personnages de chair et d'os. Il y a beaucoup d'autres choses dans *Les Mandarins*, mais c'est ça quand même le fond : cette amitié entre deux hommes, Dubreuilh et Perron, elle passe par le politique, elle passe par l'historique, elle passe par l'expérience de la Résistance, de la Libération, qui est là, omniprésente, tout le temps. Moi j'aime beaucoup... Elle applique, vous savez... Il y a une conception de Kierkegaard sur la *répétition*...

Oui.

Elle l'a mise en œuvre : « On ne possède vraiment un bien...

... que lorsqu'on l'a déjà perdu¹²¹⁴ ».

Et c'est ça : leur amitié qui est intense, à un moment elle est perdue, puis ils la retrouvent.

Mais les choses sont différentes...

Complètement.

On est passé du soleil à l'ombre, de l'optimisme euphorique de la Libération à... Ils ne renoncent pas, mais c'est un pessimisme... Comme disait Sartre : « Il faut être pessimiste actif ! » Oui, parce qu'il n'y croyait pas vraiment à toutes ces actions qu'il faisait, enfin il y croyait sans illusions, ce n'était pas un triomphaliste, il disait : « L'optimisme, ce n'est pas bon, le pessimisme non plus, ce qu'il faut, c'est être un pessimiste actif ! » C'est ça aussi dans le roman. Et puis entre les deux, il y a Anne, l'héroïne, qui garde une dimension individualiste.

Oui, mais alors c'est un peu étrange : on a une alternance, au niveau de la structure — hétérogène — du roman, entre la narration d'Henri à la troisième personne, qui adopte un point de vue extérieur sur les choses, et le monologue d'Anne qui est beaucoup plus le repli sur l'intimité. Au début du livre, on ne sait plus trop qui parle... On a l'impression que l'écriture de Beauvoir revient toujours vers l'intime, vers quelque chose de pulsionnel ou d'incontrôlable, comme si elle avait toujours besoin de recentrer le roman sur des choses profondes...

¹²¹⁴ « Un des principaux thèmes qui se dégage de mon récit, c'est celui de la répétition, au sens que Kierkegaard donne à ce mot : pour posséder vraiment un bien, il faut l'avoir perdu et retrouvé » (*FC I*, 367).

Vous savez qu'elle a dit et redit qu'elle s'était projetée à *la fois* dans Henri et dans Anne, qu'elle a transposé les deux facettes de son être, que depuis son enfance elle a été — et elle insiste : je resterai toujours — tiraillée entre deux pôles, le néant et l'existence. Elle est *autant* Henri qu'Anne. Henri en effet c'est le lumineux, le positif, il a le goût de l'existence et puis elle lui a prêté son expérience d'écrivain.

Oui.

Et Anne c'est le côté nocturne, elle est attirée par l'absolu, le néant. Et Simone de Beauvoir *est les deux* ! Et vous exagérez un petit peu en disant qu'Henri est toujours en extériorité — là, vraiment, je m'insurge !

C'est vrai, je schématise un peu pour aller vite, mais effectivement ce n'est pas le cas.

Elle est les deux. Et Dubreuilh est beaucoup plus estompé. Il est là, mais elle s'est incarnée dans les deux personnages d'Henri et d'Anne. Donc à mon avis, il ne faut tirer ni d'un côté ni de l'autre, il faut prendre les deux. Je ne sais plus où elle a dit ça, oui : c'est la double polarité qui me domine depuis très jeune, celle du néant et celle de l'existence. En gros c'est ça.

Et l'on retrouve le double point de vue, masculin et féminin, qu'elle a déjà utilisé, très jeune, dans une ébauche de roman, avec le frère et la sœur...

Oui, oui, c'est ça. C'est assez curieux aussi, c'est intéressant. Parce qu'elle n'a jamais voulu dans son œuvre — ça elle l'a répété — introduire des femmes exceptionnelles. Et donc, pour le côté actif, « viril », qu'elle avait en fait, elle, femme, elle a préféré s'incarner dans un homme, Henri, et faire de l'héroïne ce que la majorité des femmes étaient, c'est-à-dire pas exceptionnelles, une femme ordinaire, plus passive, vous voyez.

Mais elle préférerait quand même mettre en scène des femmes que des hommes.

Pas dans *Les Mandarins*.

Non, effectivement, pas dans *Les Mandarins*, mais j'ai le souvenir d'une interview qu'elle a faite avec Jean-Paul Sartre où elle disait qu'il y a une image négative des femmes dans les romans de Sartre. Chez Beauvoir, j'ai l'impression que les portraits sont plus nuancés¹²¹⁵...

¹²¹⁵ Il s'agit d'une interview donnée en juillet 1978 par Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre à Michel Sicard. Beauvoir dit ceci : « Il y a aussi que je me suis plus occupée d'héroïnes féminines que Sartre. En général, dans ses pièces, elles n'ont pas le beau rôle ; et dans ses romans non plus, au fond. Là certainement, j'ai pris beaucoup plus pour centre de mes romans des femmes, comme dans mes tout derniers récits, *Les Belles images* ou *La femme rompue*. C'est peut-être parce qu'en effet, j'ai vu beaucoup de femmes, j'ai été sensible à leurs problèmes [...] Et ça a certainement joué dans la différence de nos œuvres. » Elle dit aussi que les héroïnes féminines de

Je ne trouve pas que chez Sartre ce soit tellement négatif, c'est plutôt mythique. Je pense au théâtre : c'est toujours plutôt du mythe que du réel... enfin bon, il faudrait en parler une autre fois. Mais oui, elle préfère parce qu'en effet, c'est quand même plus proche d'elle, mais ça ne l'a pas empêchée d'écrire *Les Mandarins*. Là, elle a pris un homme comme incarnation.

Je voudrais vous parler de son roman de 1945, *Tous les hommes sont mortels*. Quand je l'ai lu la première fois, j'ai été très surprise, je ne m'attendais pas du tout à un roman de ce genre dans la production de Beauvoir. J'ai eu du mal à accrocher à la première lecture, puis je l'ai lu deux, trois fois, et j'ai trouvé ce roman « génial », vraiment. Les avis sont souvent très mitigés sur ce roman. Qu'en pensez-vous et comment le situez-vous dans l'ensemble de son œuvre ?

Le thème est évidemment lié également à toute sa vie : c'est l'horreur de la mort, découverte à quinze ans quand elle a cessé de croire en Dieu. Il fallait qu'elle s'explique avec ça. Moi je trouve que ce roman c'est tout simplement un exorcisme, puisqu'elle prend un héros immortel pour montrer que... tant mieux que nous ne soyons pas immortels ! Mais... (*rires*) sur le plan démonstratif, c'est impeccable, en effet — c'est Fosca, je crois ? — à ses yeux, précisément parce qu'il est immortel, les projets perdent tout sens, tout contenu, toute saveur, les amours perdent toute saveur aussi, bref, l'existence se décolore... Et c'est vrai, c'est très vrai que la finitude donne son prix à toute nos expériences. Cependant (*rires*) souvent je lui ai dit : « Castor, si d'un coup de baguette magique on pouvait quand même devenir immortels ? Qu'est-ce que vous en pensez ? » Il y a un côté de catharsis, dans ce roman.

Mais je me demande comment elle a pu avoir l'idée d'inventer un homme immortel... C'est quand même de la science-fiction ?

Oui, mais pourquoi pas ? Elle a voulu faire quelque chose de différent.

C'est vraiment un roman d'imagination pour le coup...

Oui, Oui. Ou une sorte de conte philosophique.

... même si elle a fait beaucoup de recherches historiques pour ce roman.

Oui, pour situer... comment appeler ça, ce n'est pas une existence, puisqu'il est immortel, mais enfin, le vie de Fosca à différentes époques. Ça l'a beaucoup intéressée. C'est en effet un peu insolite, si vous voulez, mais pourquoi pas. Il ne faut pas qu'un auteur soit enfermé dans un genre.

Sartre « ne sont pas très avantageés, à part Hilda dans *Le Diable et le bon Dieu* ». (Voir Numéro spécial consacré à « Sartre », dans *Obliques*, cahier dirigé par Michel Sicard, n°18-19, 1978, p.327).

Ce qui est dommage, c'est qu'on en parle très peu ?

Oui. Parce que le public est souvent assez rigide, ou comment dire... un peu doctrinaire. Vous n'avez pas remarqué ça ? À propos de beaucoup d'écrivains, même des siècles passés : « Oh c'est étonnant ! » Pourquoi ? Il faut partir du fait qu'il a écrit ça. On pousse des cris : « Comment ça se fait que Zola ait écrit ça, ou Balzac... je n'aurais jamais pensé... » Ça m'a toujours fait rire, cette expression « Je n'aurais jamais pensé que... » Eh bien il ne fallait pas ! Il faut partir des faits ! Et après, ils en veulent aux écrivains pour ça... En tout cas, c'est arrivé à Simone de Beauvoir. Mais vous savez, *Tous les hommes sont mortels*, ça tente les réalisateurs de cinéma.

Ah oui ?

J'espère que ça finira par se faire. Oui, ça les tente beaucoup. Remarquez, *Les Mandarins* aussi. Il y a eu plusieurs projets, pour *Les Mandarins*, Alain Resnais...

Il y a eu une adaptation ?

Non, des projets !

Qui n'ont pas abouti, alors...

Faute de financement ou faute d'accord avec les producteurs... Alain Resnais, un autre réalisateur, puis Joseph Losey. Avec Losey, Simone de Beauvoir s'entendait très bien. Il avait admirablement compris *Les Mandarins*, et bien vu que c'était un contresens de les réduire à l'histoire d'amour d'Anne et de Lewis, qu'elle n'avait de sens que dans le contexte total. Il n'a jamais pu le faire admettre au producteur américain.

Parce que le producteur ne voulait garder que l'épisode Anne-Lewis ?

Oui ! Losey était tout à fait contre, il a dit : « Je ne peux pas, pour l'instant, renonçons. Je ne ferai pas ça. »

Dommage.

Tous les hommes sont mortels, ça ne posera pas de problème de ce genre, parce qu'il faut le prendre en bloc. Ça tente des réalisateurs, évidemment, on voit bien pourquoi, avec l'incarnation en différentes époques.

En même temps, il y aura une difficulté avec le récit-cadre, la conversation entre Fosca et Régine, comment l'insérer...

Oui ! Ça dépend du talent du réalisateur ! Moi je voudrais bien que ça se fasse. Seulement c'est tellement compliqué au cinéma parce qu'il y a toujours ces histoires de financement. Les producteurs veulent mettre leur nez, réécrire les scénarios...

On en a un exemple avec *L'Invitée* aussi ?

Même chose. Il y a un projet, toujours, là, qui continue, avec Marianne Ahrne...

L'histoire se déroulerait de nos jours, c'est ça¹²¹⁶ ?

Oui, je crois... Enfin je ne sais plus trop parce que, la pauvre, elle est aussi en proie aux producteurs. Il y a trois ans, on s'est vues, elle m'a dit : « C'est fait ! » Et puis depuis trois ans... Je vois bien qu'elle a encore eu des difficultés. Enfin bon, on verra !

Les dernières fictions, *Les Belles Images* et *La Femme rompue*, ont beaucoup surpris le public de l'époque, qui s'est demandé : « Que se passe-t-il ? Beauvoir n'est plus Beauvoir ? » Quels liens pourriez-vous faire entre ces fictions et le reste de son œuvre, par exemple *Les Mandarins* ? Voyez-vous une continuité, ou a-t-elle tenté complètement autre chose finalement ?

Ah oui, elle a voulu, elle l'a dit, essayer d'autres techniques, mais c'est toujours Simone de Beauvoir. Prenez *Les Belles Images* : c'est un récit ou un roman sur la vérité, au fond, sur le scandale d'une classe sociale qui fuit la vérité, et la façon dont la vérité malgré tout s'infiltrer puisque Laurence, tout de même, est assez malheureuse ; elle ne va pas jusqu'au bout, elle n'ira pas jusqu'à faire éclater en somme les cadres de sa classe — parce que c'est ça, c'est la classe bourgeoise d'une certaine époque. Et il y a aussi l'enfant, la petite fille. Elle, elle voit la vérité. Donc moi, je crois que c'est ça, le sujet, la vérité et les mensonges. C'est une préoccupation que Simone de Beauvoir a toujours eue, quoi. Et dans *La Femme rompue*, ce sont des thèmes aussi qui sont permanents chez elle, comme la mauvaise foi, la façon dont les femmes se mentent — comme tout le monde en un sens — se mentent puis se remettent. C'est ça *La Femme rompue*, sous différents angles. Ça atteint un paroxysme dans *Monologue*, mais dans les deux autres récits, c'est ça aussi. Donc ça tourne autour de ces thèmes qui l'ont toujours préoccupée, mais c'est incarné dans des contextes tout à fait nouveaux. Quant au *Monologue*, « votre » *Monologue* — j'aime beaucoup votre titre, il est vraiment parfait, « dans tous ses états », c'est parfait —, vous savez à quel point, à la surprise de Simone de Beauvoir, et depuis qu'elle n'est plus là, c'est encore pire si je puis dire, ce texte a eu un destin théâtral inattendu. On me le demande sans arrêt. J'en suis très heureuse.

J'ai eu l'occasion de voir la mise en scène du Théâtre de l'Atelier avec Évelyne Bouix...

¹²¹⁶ Le premier projet, en accord avec Simone de Beauvoir, transpose en effet l'action au présent, c'est-à-dire dans les années 1980. Mais en 2012, ce n'est plus le cas. Marianne Ahrne choisit de resituer l'histoire en 1938-1939 comme dans le roman. (Voir « Une histoire d'amour et de haine », entretien avec Marianne Ahrne réalisé par Éliane Lecarme-Tabone, *Beauvoir*, l'Herne, op.cit., p.365).

Moi aussi ! Je l'ai même félicitée. Ça correspond à une tendance du théâtre actuel : un *one women show* sans beaucoup d'investissements de décors, de mise en scène.

On voit bien qu'il y a une continuité. À propos du langage, justement, de Murielle : il est grossier, ordurier, oui, mais dès le début, presque dans ses premiers romans, Simone de Beauvoir a voulu rompre avec la tradition venue de sa jeunesse, telle qu'elle apparaît dans les *Cahiers*. Qui est-ce qu'elle admire et imite dans les *Cahiers* ? Valéry, Gide, Alain — des auteurs hyperclassiques, avec un style qu'on pourrait presque appeler gourmé. Gide, quand on le relit, mais c'est incroyable, c'est du marbre ! Elle a voulu rompre avec ça et s'est inspirée par exemple de Dos Passos, de Céline, d'Hemingway : le langage parlé devait accéder au statut littéraire. Il faut faire un langage littéraire aussi vivant que le langage parlé. Elle a essayé dans tous ses romans. On lui a reproché naturellement de ne pas écrire en phrases marmoréennes : « Ça je ne le voulais pas ! » Langage parlé, oui, mais elle n'avait pas été aussi loin que dans *Monologue*, où franchement c'est très cru, c'est le moins qu'on puisse dire. Mais c'est dans la même ligne, parce que finalement c'est du langage parlé, celui que parle Murielle et beaucoup de gens — on le sait bien. Elle va jusqu'au bout, là. On peut dire qu'aujourd'hui c'est une tendance qui s'est banalisée dans la littérature. Mais enfin, ça se rattache à ce désir de *casser*, vous voyez, la *fausse* noblesse obligée du langage littéraire — fausse si elle est convenue, si elle n'est pas naturelle. Elle pouvait être naturelle chez Gide.

Cette tendance serait venue avec le temps, alors, chez elle ?

Oui, mais ç'a été un choix esthétique dès 1938. Dans *L'Invitée*, déjà, c'est quand même du langage parlé, naturellement, transposé. On n'écrit pas vraiment comme on parle, ce serait catastrophique. Il faut transposer. Mais c'est une transposition voulue du langage parlé. C'est un choix esthétique qu'elle a fait très tôt.

Beauvoir a une expérience théâtrale unique, *Les Bouches inutiles*, qui a été un échec.

Oui.

Elle était fascinée par les mises en scène, par la pratique théâtrale. Le théâtre est très présent dans son œuvre romanesque, à la fois comme décor, comme mode de vie, etc. Comment expliquez-vous que Beauvoir ait échoué ? Vous en a-t-elle parlé ?

Oui, oui. On peut dire d'abord que la pièce n'a pas eu sa chance. À l'époque elle a été montée dans des conditions désastreuses. Ça explique *en partie*, pas en tout, cet échec. En 1945, ç'a été affreux : les changements de décors étaient interminables, on grelottait dans la salle... Elle n'a pas eu sa chance, ça c'est certain. Elle a été remontée depuis, plusieurs fois, mais de toute façon, Simone de Beauvoir considérait qu'elle-même n'était pas faite pour le dialogue théâtral.

Il y avait quelque chose, dans le trucage théâtral, qu'elle ne pouvait maîtriser, c'est ce qu'elle m'a dit. Elle ne m'en a pas dit plus. J'ai vu dans des notes que j'ai retrouvées qu'elle avait pensé écrire une autre pièce.

Ah oui ?

Oui, il y a un plan, des notes, mais elle n'a pas même commencé à la rédiger, vous voyez.

Elle a vite abandonné...

Oui, elle a abandonné. Trop désireuse d'écrire des romans. Mais enfin elle a dit qu'elle ne pouvait s'adapter, que son langage théâtral était trop sec...

Trop sec ?

Oui, c'est ce qu'elle disait. Et là, pour le coup, elle a fait son autocritique dans ses Mémoires.

[Le style, l'écriture]

Je voudrais terminer cet entretien sur le style de Beauvoir, le style de l'écrivain, dont on parle assez peu aussi.

Domage : il y aurait *énormément* à en dire.

Vous dites dans votre introduction aux *Cahiers de jeunesse* que Beauvoir va vite, va droit aux choses. Peut-on dire que certains traits de son intelligence (sa vélocité, sa franchise) se manifestent aussi dans son écriture, une écriture affective qui irait droit aux choses finalement ?

Oui, je crois que c'est le but, mais quant à dire que c'est immédiat, je peux vous affirmer que tous les manuscrits s'inscrivent en faux...

Oui, effectivement, elle donne l'impression d'une immédiateté, mais on sait qu'il y a un énorme travail derrière.

Voilà, exactement. Réécrivant cinq, six, sept fois la même page... Le style, ça ne vient pas au courant de la plume. Elle travaillait énormément pour atteindre justement l'impression d'aisance. Parce que ce n'est pas facile d'aller droit aux choses — de même que les Classiques disaient : « Je n'ai pas eu le temps de faire court », vous savez, eh bien, c'est ça, il faut du temps pour faire court, il faut du temps pour aller droit aux choses. Oui, c'était une des fins qu'elle poursuivait. De toute façon, quel travail derrière ! Ça c'est le travail de l'écriture, irremplaçable ! Et je sais que beaucoup d'hommes et de femmes qui écrivaient lui adressaient leurs manuscrits — on le voit, ça, dans son courrier — et s'étonnaient quand elle leur disait que ça n'allait pas. Elle leur répondait toujours : « Travaillez ! travaillez ! travaillez ! ». Beaucoup d'apprentis écrivains croient que c'est arrivé, tout de suite, comme ça.

Elle croyait quand même à l'inspiration.

Oui, en partie, mais l'inspiration ce n'est peut-être pas ce qu'on croit.

Parce que dans les *Cahiers de jeunesse*, elle en appelle à l'inspiration, qui est liée à sa vocation...

Oui, ça peut arriver ! Vous tombez sur la bonne formule, par hasard ! Mais ce n'est pas le fond de la question... Elle pensait que le fond d'une œuvre, c'était le travail. L'inspiration peut se situer ailleurs, ça peut être : je veux, je dois absolument écrire sur ça. Et puis aussi des formules vous viennent, mais ça n'est pas ça qui fait une œuvre.

Elle travaillait beaucoup dans les cafés et chez elle — pas dans les avions...

On va mettre ça au point, quand même¹²¹⁷ ! Vous savez, elle a travaillé dans les cafés tant qu'elle n'a pas eu d'endroit à elle, d'appartement à elle. Elle vivait à l'hôtel, donc c'était très inconfortable et au café il y avait une bonne lumière, du chauffage, surtout pendant et après la guerre. Pourquoi travaillait-elle au Flore et aux Deux Magots ? Parce que c'était chauffé et bien éclairé. Dans la pénurie générale... Dès qu'elle a eu son premier petit appartement rue de la Bûcherie, elle a commencé à travailler chez elle, tout en continuant un peu quand même à travailler aux Deux Magots. Mais c'était surtout des révisions qu'elle faisait au café. Et puis par la suite, elle a eu le Goncourt, elle a acheté l'appartement rue Schœlcher et il n'a plus été question jamais, de travailler au café. Elle était mieux chez elle, et deuxièmement, elle n'avait plus du tout la paix dans les cafés puisqu'elle pouvait être interrompue par n'importe quel indiscret.

Elle préférait la solitude pour travailler.

Oui. Elle et Sartre, ce qu'ils avaient, c'est le don de créer cette solitude au milieu d'un café bruyant. Il y avait autour d'eux, tous les témoins l'ont remarqué, une espèce de chape transparente — comment est-ce qu'ils pouvaient travailler dans ce bruit ? Ils s'isolaient. Ça consistait aussi à repousser les amis qui voulaient toujours leur parler. Donc ils avaient cette faculté, mais tout de même, dès qu'ils ont pu tous les deux travailler chez eux, il n'a plus été question de travailler dans les cafés, dans les lieux publics. Quant aux élucubrations de certains ou de certaines qui prétendent que Simone de Beauvoir a écrit, *Les Belles Images* je crois, en avion et sur ses genoux, c'est absolument faux ! Elle a toujours affirmé « en voyage je ne peux pas travailler, je suis happée par ce que je vois ». D'ailleurs c'est ce qu'elle cherchait dans les voyages. C'était en un sens d'être habitée par autre chose, bon, pas de

¹²¹⁷ Sylvie Le Bon de Beauvoir s'inscrit en faux contre certaines affirmations de Deirdre Bair, comme celle qui consiste à dire que Simone de Beauvoir aurait écrit une partie de ses textes en avion ou lors de ses voyages avec Sartre.

perdre conscience — n'exagérons pas —, mais de sortir d'elle même. Là où elle travaillait, c'est durant ses longs séjours à Rome, et ses longs séjours en Italie avec Sartre, qui travaillait aussi. Elle était installée, elle travaillait. Mais dans un avion, c'est aberrant ! Non, jamais. Ni dans le train, ni... En voyage, d'une manière générale, elle ne travaillait pas.

[Croisement de vies]

J'en viens à vous. J'ai vu que vous êtes née le 17 janvier...

Le 19 !

Il y a une erreur alors. Mais il y a tellement peu de choses sur vous ! J'ai cherché, mais en vain... Donc le 19 janvier 1941 à Rennes. Vous avez été professeur de philosophie et vous devenez officiellement la fille de Simone de Beauvoir le 14 octobre 1981. C'est bien ça ?

Oui c'est exact.

Alors que vous la connaissiez depuis 196...

1960.

Vous commencez vraiment à vous lier d'amitié avec elle en 1962¹²¹⁸ ?

1965.

D'accord. Diriez-vous que les romans de Simone de Beauvoir ont influencé votre vision du monde et votre manière de vivre ? Je pourrais vous demander aussi : Pensez-vous que Beauvoir elle-même ou sa pensée vous a influencée...

Je l'ai connue à travers son œuvre. Je connaissais déjà son œuvre avant de la rencontrer. C'est précisément après avoir lu pas mal de choses — tout ce que je pouvais lire à l'époque, tout ce qu'elle avait publié à l'époque — que je lui ai écrit, sur son œuvre bien sûr, pour lui dire mon admiration pour son œuvre. J'adorais *Les Mandarins*, je vivais dedans. Oui, oui, pour moi c'était l'oxygène, ça m'a donné une grande confiance dans le fait — parce que moi aussi j'avais mes problèmes — que ça valait la peine de se battre pour vivre comme on voulait vivre et non pas comme les autres voulaient vous faire vivre. Ça m'a donné beaucoup de force, beaucoup, beaucoup de force, que ce soit d'ailleurs son œuvre romanesque ou son œuvre théorique. J'étais assez jeune et du *Deuxième Sexe*, je n'ai pas tout compris. Mais j'en ai compris suffisamment. Surtout j'ai compris que j'étais une femme, je n'avais jamais pensé à ça ! Ça ne m'a pas totalement plu, parce que j'ai été obligée de prendre conscience de

¹²¹⁸ Simone de Beauvoir évoque leur rencontre et leur relation dans *Tout compte fait*, qu'elle lui dédie. (Voir TCF, p. 85-92).

choses, que je savais très bien, mais que je ne voulais pas voir justement, de ce que c'était que la condition de la femme. Et alors là, ça a été absolument radical, je n'en voulais pas, du destin de ma mère ou des autres femmes, disons traditionnelles.

Vous vous reconnaissiez un peu en Simone de Beauvoir ?

Oh non, non ! Elle me paraissait si loin !

Je veux dire : en sa vie, la vie qu'elle avait vécue ?

Vous savez, je n'avais lu que les *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

Ça m'a vraiment donné beaucoup de force puisque je vivais moi aussi une difficile révolte contre ma famille, pour des raisons tout à fait autres que celles de Simone de Beauvoir, mais ça m'a armée. Ça m'a donné une lucidité, enfin des clés... J'ai compris beaucoup de choses que je ne voulais pas me dire. De même quand j'ai lu *Le Deuxième Sexe*, j'étais souvent absolument scandalisée ou choquée, parce que j'étais assez pudibonde, mais je sentais que la vérité était de ce côté-là. Et donc je lui ai écrit, elle m'a répondu, parce qu'elle répondait toujours à tout le monde, surtout aux jeunes, puis j'ai fait mes études, je suis venue à Paris et de temps en temps elle me donnait rendez-vous. Mais c'est resté assez lointain, distant, pendant des années. J'étais étudiante et petit à petit, elle s'est rapprochée de moi — ça ne pouvait aller que dans ce sens-là : au lieu d'une fois par mois, ça a été deux, vous voyez. Et puis après on est devenues très proches.

Vous étiez à Paris ?

Oui, j'étais à l'École normale. Au moment de la mort de sa mère, on s'est beaucoup rapprochées. J'ai osé lui dire deux ou trois choses — elle m'intimidait beaucoup — plus personnelles. Elle en a été touchée, je crois. Et en 1965, elle m'a proposé de l'accompagner en voyage. Alors là ! J'étais transportée. Mais pour ça il fallait que je sois reçue à l'agreg, et deuxièmement que j'obtienne une année supplémentaire de thèse, sinon j'aurais eu un poste tout de suite, je n'aurais pas pu faire ce voyage, prévu pour septembre. J'ai passé l'agreg, j'ai eu l'année supplémentaire, je suis partie avec elle. On a voyagé quinze jours en Corse. Là ça a été vraiment le début, si vous voulez, d'une intimité.

Vous avez fait une thèse de philosophie, donc ?

Je l'ai commencée mais je ne l'ai pas faite. Ça ne m'intéressait plus. Non, je n'ai pas voulu la faire. J'ai vaguement travaillé pendant un an, j'avais trouvé le sujet, j'en discutais avec Sartre d'ailleurs, mais je ne l'ai pas faite.

Quels étaient vos rapports avec Sartre ?

Quand Simone de Beauvoir a eu son accident de voiture, en octobre 1965, justement au retour du voyage de Corse, je venais m'installer à Paris. Je suis tout de suite allée la voir rue

Schœlcher, et c'est Sartre, que je n'avais encore jamais rencontré, qui m'a ouvert la porte : j'ai fait un bond en arrière, terrorisée ! Je ne m'y attendais pas. Il me l'a souvent reproché : « Je vous ai fait *tellement* peur ? » À partir de là, nous sommes devenus très proches. Il était extrêmement gentil, extrêmement drôle, très amical et puis, lui aussi, il aimait bien parler aux étudiants de philosophie, aux étudiantes de philosophie. On s'est très très bien connus, puisque tous les ans, après le voyage que nous faisions Simone de Beauvoir et moi, nous revenions pour un long séjour à Rome où Sartre nous rejoignait. On avait des discussions... Je ne lui passais *rien* sur son attitude envers les femmes. Ça le faisait rire : « Vous avez raison, mais puis-je me changer ? » Sans doute pas, et puis il ne le voulait pas. Mais enfin on a eu des discussions souvent assez âpres sur le sujet, et aussi sur un tas d'autres choses. C'était vraiment quelque chose de les voir ensemble, de les écouter. La façon qu'ils avaient de se parler, comme elle lui disait : « Mais *vous autres*, vous avez dit le contraire hier ! »

Et vous êtes restée très proche jusqu'à la fin de sa vie ?

De Sartre et d'elle ? Oui.

Vous n'avez jamais pensé à écrire vos mémoires ?

(Rires) Ma foi...

Vous avez un tel vécu !

Oh vous savez, je ne sais pas, je ne sais pas... je ne crois pas, ça me paraît tellement difficile...

Vous avez tant de choses à raconter...

Je ne sais pas...

Je remercie chaleureusement Sylvie Le Bon de Beauvoir d'avoir accepté de réaliser cette interview.

BIBLIOGRAPHIE

1. Simone de Beauvoir : bibliographie primaire et secondaire

1.1. Œuvres de Simone de Beauvoir

1.1.1. Romans et nouvelles

Quand prime le spirituel [1979], repris sous le titre *Anne, ou quand prime le spirituel*, avant-propos de Danièle Sallenave, Gallimard, coll. « Folio », n° 4360.

L'Invitée [1943], Gallimard, coll. « Folio », n° 768.

Le Sang des autres [1945], Gallimard, coll. « Folio », n° 363.

Tous les hommes sont mortels [1946], Gallimard, coll. « Folio », n° 533.

Les Mandarins [1954], Gallimard, coll. « Blanche », impr. 1992.

Les Belles Images [1966], Gallimard, coll. « Folio », n° 243.

Malentendu à Moscou [1967], préface d'Éliane Lecarme-Tabone, Paris, L'Herne, coll. « Carnets de L'Herne », 2013.

La Femme rompue [1968], Gallimard, coll. « Folio », n° 960.

1.1.2. Théâtre

Les Bouches inutiles [1945], Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2008.

1.1.3. Mémoires et récits autobiographiques

Mémoires d'une jeune fille rangée [1958], Gallimard, coll. « Folio », n° 786.

La Force de l'âge [1960], Gallimard, coll. « Folio », n° 1782.

La Force des choses I et II [1963], Gallimard, coll. « Folio », n° 764-765.

Une mort très douce [1964], Gallimard, coll. « Folio », n° 137.

Tout compte fait [1972], Gallimard, coll. « Folio », n° 1022.

La Cérémonie des adieux suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre : août-septembre 1974* [1981], Gallimard, coll. « Folio », n° 1805.

1.1.4. Essais

Pyrrhus et Cinéas [1944], Gallimard, coll. « Les Essais », 1986.

Pour une morale de l'ambiguïté [1947], Gallimard, coll. « Idées », 1983.

L'Existentialisme et la sagesse des nations [1948], présentation de Michel Kail, Gallimard, coll. « Arcades », 2008.

Le Deuxième Sexe I et II [1949], Gallimard, coll. « Folio », n° 37-38.

Faut-il brûler Sade ? [1952], Gallimard, coll. « Blanche », rééd. 2011.

Privilèges [1955], Gallimard, coll. « Les Essais », 1979.

La Longue Marche. Essai sur la Chine, Gallimard, coll. « Blanche », 1957.

La Vieillesse, Gallimard, coll. « Blanche », 1970.

1.1.5. Témoignages

Djamila Boupacha, en collaboration avec Gisèle Halimi, témoignage d'Henri Alleg, Mme Maurice Audin *et al.*, Gallimard, coll. « Blanche », 1962.

1.1.6. Récits de voyage

L'Amérique au jour le jour 1947 (1948), avant-propos de Philippe Raynaud, Gallimard, coll. « Folio », n° 2943.

1.1.7. Correspondances

Lettres à Sartre, tome I : (1930-1939), tome II : (1940-1963), éd. établie, présentée et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.

Lettres à Nelson Algren : un amour transatlantique (1947-1964), texte établi, traduit de l'anglais et annoté par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.

Correspondance croisée (1937-1940) avec Jacques-Laurent Bost, éd. établie, présentée et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Gallimard, coll. « Blanche », 2004.

1.1.8. Journaux intimes

Cahiers de jeunesse, 1926-1930, texte établi, édité et présenté par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.

Journal de guerre. Septembre 1939-Janvier 1941, édition présentée, établie et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.

1.2. Sélection de textes de Simone de Beauvoir

1.2.1. Conférences/débats et articles parus dans la presse

Que peut la littérature ?, Paris, UGE, « 10/18 », 1965, p. 73-105.

« Roman et théâtre », *Opéra*, n°24, 24 octobre 1945, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « Blanche », 1979, p. 327-331.

« Une renaissance américaine en France », *The New York Times*, 22 juin 1947, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « Blanche », 1979, p. 353-357.

« Mon expérience d'écrivain », Conférence donnée au Japon, 11 octobre 1966, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « Blanche », 1979, p. 439-457.

« La femme et la création », Conférence donnée au Japon en 1966, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « Blanche », 1979, p. 458-474.

« Parler de la vie et non des mythes », article-interview (trad. du russe), *Literatournaïa Gazeta*, n°6, 14 février 1967, p. 8, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « Blanche », 1979, p. 225-226.

1.2.2. Entretiens

« Simone de Beauvoir », interview recueillie par J.-F. Rolland au sujet des *Mandarins*, *L'Humanité dimanche*, novembre 1954.

« Une interview de Simone de Beauvoir par Madeleine Chapsal », *Les Écrivains en personne*, Paris, Julliard, 1960, p. 17-37, repris dans *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « Blanche », 1979, p. 381-396.

« Dialogue avec Madeleine Gobeil », interview parue dans *Paris-Review* en juin 1965, repris dans Serge Julienne-Caffié, *Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1966, p. 211-218.

« Deux entretiens avec Simone de Beauvoir », dans Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 251-298.

« Simone de Beauvoir présente “Les Belles Images” », interview recueillie par Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 23 décembre 1966.

Interview de Simone de Beauvoir, réalisée par Anne-Marie Celeux à Paris le 6 mai 1983, reprise dans A.-M. Celeux, *Sartre, Beauvoir : une expérience commune, deux écritures*, Paris, Nizet, 1986, p. 75-81.

1.2.3. Préfaces

Préface de Simone de Beauvoir à *Sade*, Paris, Mazenod, coll. « Les Écrivains célèbres », 1952.

Préface de Simone de Beauvoir à *La Bâtarde* de Violette Leduc, Paris, Gallimard, 1964.

1.2.4. Scénarios

DAYAN Josée, RIBOWSKA Malka, *Simone de Beauvoir*, un film réalisé par Josée Dayan, Gallimard, 1979.

1.3. Études sur Simone de Beauvoir

1.3.1. Instrument bibliographique de base

FRANCIS Claude, GONTIER Fernande, *Les Écrits de Simone de Beauvoir. La vie - l'écriture*, suivi de *Textes inédits et retrouvés*, Gallimard, coll. « Blanche », 1979.

1.3.2. Études biographiques

BAIR Deirdre, *Simone de Beauvoir*, trad. de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Fayard, 1997.

BOUCHARDEAU Huguette, *Simone de Beauvoir*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2007.

COSTA-PRADES Bernadette, *Simone de Beauvoir*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2006.

- DEGUY Jacques, LE BON DE BEAUVOIR Sylvie, *Simone de Beauvoir. Écrire la liberté*, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2008.
- FRANCIS Claude, GONTIER Fernande, *Simone de Beauvoir*, Perrin, 2006.
- GALSTER Ingrid, *Beauvoir dans tous ses états*, Éditions Tallandier, 2007.
- JEANSON Francis, *Beauvoir ou l'entreprise de vivre suivi de deux entretiens avec Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- JULIENNE-CAFFIE Serge, *Simone de Beauvoir*, Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1966.
- MOREAU Jean-Luc, *Simone de Beauvoir. Le goût d'une vie*, Écriture, 2008.
- MORICOURT Guillaume, *Simone de Beauvoir. Une femme méconnue...*, Dorval Éditions, 2008.
- SALLENAVE Danièle, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.
- STJEPANOVIC-PAULY Marianne, *Simone de Beauvoir. Une femme engagée*, Éditions du Jasmin, 2007.

1.3.3. Étude de l'œuvre : ouvrages et chapitres d'ouvrages

- BOYER-WEINMANN Martine, *Vieillir, dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge*, Champ Vallon, coll. « Détours », 2013, p. 43-77.
- CALIN Françoise, *Les Marques de l'Histoire (1939-1944) dans le roman français : « L'Invitée », « Un Balcon en forêt », « L'Acacia », « Le Silence de la mer », « La Peste »*, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p. 19-42.
- CAYRON Claire, *La Nature chez Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1973.
- DESCUBES Madeleine, *Connaître Simone de Beauvoir*, Éditions Resma, coll. « Connaissance du présent », 1974.
- FALLAIZE Élisabeth, *The Novels of Simone de Beauvoir*, Londres et New York, Routledge, 1988.
- FITCH Brian T., *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus, Beauvoir*, Minard Lettres modernes, 1964, p. 143-173.
- FORT Pierre-Louis, *Ma Mère, la morte. L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Éditions Imago, 2007, p. 61-83.
- GAGNEBIN Laurent, *L'athéisme nous interroge. Beauvoir, Camus, Gide, Sartre*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2009, p. 17-109.
- GALSTER Ingrid (dir.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, Textes réunis et présentés par I. Galster, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2004.
- GENNARI Geneviève, *Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions Universitaires, 1958.
- HALPERN-GUEDJ Betty, *Le Temps et le transcendant dans l'œuvre de Simone de Beauvoir*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998.
- IKAZAKI Yasue, *Simone de Beauvoir, la narration en question*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2011.
- LARSSON Björn, *La Réception des «Mandarins». Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Études romanes de Lund 41, 1988.

- LAZAR Liliane, *L'Empreinte Beauvoir. Des écrivains racontent*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2009.
- LECARME-TABONE Éliane, *Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000.
- LENNARTSSON Vivi-Anne, *L'Effet-sincérité. L'Autobiographie littéraire vue à travers la critique journalistique. L'Exemple de La Force des choses de Simone de Beauvoir*, Lund, Études romanes de Lund 64, 2001.
- MAUROIS André, *De Gide à Sartre*, Librairie Académique Perrin, 1965, p. 255-267.
- MOELLER Charles, « Simone de Beauvoir et la "situation" de la femme » (chapitre I), *Littérature du XX^e siècle et christianisme. Amours humaines*, vol. 5, Casterman, 1975, p. 135-200.
- MOI Toril, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, trad. de l'anglais par Guillemette Belleteste, Diderot Éditeur, Arts et sciences, coll. « Actualité », 1995.

1.3.4. Numéros spéciaux de revue

- Simone de Beauvoir*. L'Invitée, Les Mandarins, inédit : Malentendu à Moscou, *Roman* 20/50, n°13, juin 1992.
- Présences de Simone de Beauvoir*, *Les Temps Modernes*, n°619, juin-juillet 2002.
- La Transmission Beauvoir*, *Les Temps Modernes*, n°s 647-648, janvier-mars 2008.
- Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, sous la dir. de Thomas Stauder, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008.
- Le centenaire de Simone de Beauvoir*, *Lendemain*, sous la dir. de Thomas Stauder, n°132, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008.
- (Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008.
- Simone de Beauvoir et la psychanalyse, L'homme et la société*, coordonné par Pierre Bras et Michel Kail, Paris, L'Harmattan, janvier-juin 2011.
- Simone de Beauvoir*, sous la dir. d'Éliane Lecarme Tabone et Jean-Louis Jeannelle, Paris, L'Herne, 2012.

1.3.5. Articles sur Simone de Beauvoir

1.3.5.1. Sur l'ensemble de l'œuvre

- NICOLAS-PIERRE Delphine, « Évoquer le "jaillissement originel de l'existence": événement et roman chez Simone de Beauvoir », *La Relation de la littérature à l'événement (XIX^e-XXI^e siècles)*, sous la dir. de Marie-Laure Acquier et Philippe Merlo, L'Harmattan, 2012, p. 223-235.
- RETIF Françoise, « L'œuvre plurielle. Un jeu de miroirs complexe », *Les Temps Modernes*, janvier-mars 2008, n°s 647-648, p. 335-352.

- STAUDER Thomas, « L'actualité internationale et interdisciplinaire de Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 9-44.
- RENEE Louise, « The Gendering of Melancholia in Beauvoir's Fictional Works », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 17, 2000-2001, p. 98-103.
- SCHULZ Barbara, « Avoir quelque chose à dire : Le pouvoir des sentiments chez Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 57-77.

1.3.5.2. Sur les écrits de jeunesse et les Mémoires

- ANGELFORS Christina, « *Mémoires d'une jeune fille rangée* : autobiographie ou fiction ? », *Simone de Beauvoir Studies*, Volume 15, 1998-1999, p. 64-71.
- CALADO Eliana, « La construction de l'identité dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 67-72.
- CAUTE Adeline, « Françoise de Beauvoir par Simone de Beauvoir : questions de maternité », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 45-55.
- DEGUY Jacques, « Simone de Beauvoir : La quête de l'enfance, le désir du récit, les intermittences du sens », *Revue des Sciences Humaines*, Tome LXXXXVI, n°222, avril-juin 1991, p. 63-101.
- FAUTRIER Pascale, « De Claudel à Sartre : Simone de Beauvoir et l'amour absolu », *Critique*, n° 755, p. 344-361.
- , « Les *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir ou la tentation de l'absolu », *Les Temps modernes*, n°658-659, avril-juillet 2010.
- GIRARD René, « Mémoires d'une existentialiste rangée » (article publié sous le titre « Memoirs of a Dutiful Existentialist », dans *Yale French Studies*, 27, 1961, p. 41-46), *Girard*, L'Herne, 2008, p. 48-50.
- GOLAY Annabelle, « *Cahiers de jeunesse* : une conversion à la littérature », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 72-77.
- GUADALUPE DOS SANTOS Magda, « Beauvoir : mémoire et ambiguïté », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 26, 2009-2010, p. 28-37.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Les Mémoires comme "institution de soi" », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 73-83.
- , « Écrire ses Mémoires : récit de formation et "devoirs virils" », *Simone de Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 234-240.
- KLAW Barbara, « Simone de Beauvoir, du journal intime aux *Mémoires* », *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographie*, sous la dir. de LEJEUNE Philippe et VIOLLET Catherine, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 169-179.
- LE BON DE BEAUVOIR Sylvie, « Les œuvres de jeunesse », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 40-43.

- LECARME-TABONE Éliane, « D'Anne à Zaza : une lente résurrection », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 207-213.
- LEVEEL Éric, « Le tout voir beauvoirien ou pour une philosophie des voyages », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 202-207.
- MOKRY Adélaïde, « L'atout sartrien des mémoires : stratégies du jeu beauvoirien », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 107-119.
- SIMONET-TENANT Françoise, « Relire le Journal de guerre », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 198-204.
- STRASSER-WEINHARD Anne, « La mort, moteur et sujet de l'écriture », *Simone de Beauvoir Studies*, Volume 20, 2003-2004, p. 127-139.
- , « Les figures du "je" ou la question de l'identité dans les écrits autobiographiques de Simone de Beauvoir », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 113-123.
- SULEIMAN Susan Rubin, « Simone de Beauvoir and the Writing Self », *Risking Who One Is : Encounters With Contemporary Art and Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 67-77.
- TIDD Ursula, « Simone de Beauvoir et les usages de la mémoire », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 241-246.

1.3.5.3. Sur les textes romanesques

Réception des romans

Études de réception

- FLEURY Danièle, « De la misogynie ordinaire à la "chiennerie". La réception de *L'Invitée* et du *Sang des autres* par la critique littéraire », *Les Temps Modernes*, n^{os} 647-648, janvier-mars 2008, p. 353-357.
- , « À propos de la réception de *L'Invitée* et des *Bouches inutiles* », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 457-465.
- NICOLAS-PIERRE Delphine, « Simone de Beauvoir en petites coupures », « Petites coupures », *Histoires littéraires*, vol. XI, n°42, avril-mai-juin 2010, p. 62-81.

Simone de Beauvoir vue à travers la presse journalistique (sélection d'articles depuis la publication des Mandarins en 1954)

- AUDRY Colette, « Simone de beauvoir », *Les Lettres françaises*, décembre 1954.
- BAROU Jean-Pierre, « Un carnet retrouvé », dans « Histoire littéraire », *Le Monde des livres*, 30 mai 1986.

- BILLY André, « Un roman “parisien” de Simone de Beauvoir », dans « Les livres », *Le Figaro*, 19 décembre 1966.
- , « Tristesse du vieillissement féminin », dans « Les Livres », *Le Figaro*, février 1968.
- CONTAT Michel, « Une philosophe appliquée », *Le Monde*, 16 avril 1986.
- CHAPSAL Madeleine, « Une belle mécanique. Simone de Beauvoir, *Les Belles Images* », *La Quinzaine littéraire*, 15 décembre 1966.
- DAUZAT Albert, « Simone de Beauvoir », dans « La langue et le style des écrivains », *Les Lettres françaises*, avril 1955.
- GARCIN Jérôme, « Fallait-il publier le premier roman de Simone de Beauvoir ? », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1980.
- HENRIOT Émile, « Les Mandarins », dans « La Vie littéraire », *Le Monde*, 10 novembre 1954.
- KANTERS Robert, « De Sartre à Beauvoir », dans « La critique littéraire de Robert Kanters », *Le Figaro littéraire*, 23 janvier 1964.
- LE BIDOIS Robert, « Le grammairien et la romancière », dans « La Défense de la langue française », *Le Monde*, juillet 1967.
- MORIN Raoul, « Simone de Beauvoir (prix Goncourt) a torpillé (par amitié) plusieurs œuvres de Jean-Paul Sartre », *France dimanche* n° 433, 11 décembre 1954.
- NOURISSIER François, « Les Belles Images, roman de Simone de Beauvoir », *Les Nouvelles littéraires*, 8 décembre 1966.
- , « *La Femme rompue*, récits de Simone de Beauvoir », *Les Nouvelles littéraires*, 1^{er} février 1968.
- PARMELIN Hélène, « Les Mandarins », *L'Humanité*, 7 décembre 1954.
- PIATIER Jacqueline, « Le Démon du bien. “La Femme rompue” de Simone de Beauvoir », *Le Monde*, février 1968.
- PIVOT Bernard, « Simone de Beauvoir : Une vraie femme de lettres », *Le Figaro littéraire*, 1967.
- POIROT-DELPECH Bertrand, « “Quand prime le spirituel” de Simone de Beauvoir. L'enfance d'une cheftaine », *Le Monde*, 14 décembre 1979.
- , « La passion de l'authentique », *Le Monde*, 16 avril 1986.
- PREVOST Claude, « Nette comme une épure », *L'Humanité*, 15 avril 1986.
- SAVIGNEAU Josyane, « Les chroniques du “Castor” », *Le Monde*, 16 avril 1976.
- SIMON Pierre-Henri, « De Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir », *Le Monde*, 15 juin 1966.
- , « Les Belles images, de Simone de Beauvoir », *Le Monde*, décembre 1966.
- STIL André, « L'âge de déception. Simone de Beauvoir, “La femme rompue” », *L'Humanité*, 18 avril 1968.
- WURMSER André, « Les palmes dont je vois vos têtes si couvertes », *Les Lettres françaises*, 9 décembre 1954.
- , « Le jeu d'échecs », dans « Le feuilleton littéraire d'André Wurmser », *Les Lettres françaises*, 27 mars 1968.

Sur *Quand prime le spirituel*

- LECARME-TABONE Éliane, « Simone de Beauvoir's “Marguerit” as a Possible Source for Jean-Paul Sartre's “The Childhood of a Leader” », *Beauvoir and Sartre : The Riddle of*

Influence, sous la dir. de Christine Daigle et Jacob Golomb, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 180-188.

LEVEEL Éric, « *Quand prime le spirituel : Beauvoir avant Beauvoir* », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 299-308.

Sur *L'Invitée*

BJØRSNØS Annlaug, « Beauvoir et Ricœur — L'identité narrative. Analyse d'une crise identitaire dans *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », *Revue Romane*, vol. 43, n°1, 2008, p. 108-124.

BLANCHOT Maurice, « Le roman du regard », *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, éd. Christophe Bident, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2007, p. 517-523.

CHOPIN Jean-Pierre, « *L'Invitée* ou le vertige congédié », *Roman 20/50*, n°13, juin 1992, p. 11-29.

COQUILLAT Michelle, « *L'Invitée* ou la création aboutie », *Roman 20-50* juin, n°13, juin 1992, p. 31-39.

DEGUY Jacques, « Il y a Xavière », *Roman 20/50*, n°13, juin 1992, p. 53-63.

DUGAST-PORTES Francine, « Triangles amoureux chez Colette et Simone de Beauvoir », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 144-150.

HOLLAND Alison, « Beauvoir romancière "gothique" », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 182-186.

MASSON Pierre, « *L'Invitée*, un huis-clos positif », *Roman 20-50*, n°13, juin 1992, p. 41-52.

PERSSON Ann-Sofie, « De la narration du spectacle au spectacle de la narration : *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 435-447.

STEMMER Valérie, « Formes romanesques dans *L'Invitée* », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 423-431.

Sur *Le Sang des autres*

AUGAIS Thomas, « Relire *Le Sang des autres* », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 151-156.

Sur *Tous les hommes sont mortels*

BERGOFFEN Debra, « Finitude et Justice : *Tous les hommes sont mortels*, *Le centenaire de Simone de Beauvoir*, *Lendemain*, sous la dir. de Thomas Stauder, n°132, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 49-57.

Sur *Les Mandarins*

BATY-DELALANDE Hélène, « Cristal noir. Fausses évidences des *Mandarins* », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 160-165.

- DOMINGUEZ GONZALEZ Francisco, « *Le Deuxième Sexe* dans *Les Mandarins* », *Le centenaire de Simone de Beauvoir, Lendemain*, sous la dir. de Thomas Stauder, n°132, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 58-69.
- DUGAST-PORTES Francine, « Le récit dans *Les Mandarins* : “les multiples et tournoyantes significations de ce monde” », *Roman 20-50*, n°13, juin 1992, p. 65-83.
- GAGNON Carole, « L’intentionnalité dans *Les mandarins* : La mise en récit de la double énigme d’un monde qui a perdu son sens et de l’existence même de ce monde comme constitution de la conscience d’Anne Dubreuilh, survivante », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 309-319.
- , « Survie et amour accompli dans *Les Mandarins* : une interprétation sémiotique de la lumière dans la rencontre d’Anne et de Lewis à Chicago », *(Re)découvrir l’œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l’eau, 2008, p. 356-364.
- HOLLAND Alison, « La voix chancelante dans le monologue intérieur de Anne dans *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir », *(Re)découvrir l’œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l’eau, 2008, p. 365-369.
- JEANNELLE Jean-Louis, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *Le Débat d’idées dans le roman français*, sous la dir. de Geneviève Artigas-Menant et Alain Couprie, PUPS, 2010, p. 103-122.
- KADOGLU Triantafyllia, « *Les Mandarins* : un témoignage sociopolitique de signification universelle », *(Re)découvrir l’œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, paris, Le Bord de l’eau, 2008, p. 370-379.
- LECARME-TABONE Éliane, « Anne, psychanalyste », *Roman 20-50*, n°13, juin 1992, p. 85-101.
- LECARME Jacques, « Camus, lecteur des *Mandarins* », *Bulletin de la société des études camusiennes*, n°39, janvier 1996, p. 4-5.
- LEVI-VALENSI Jacqueline, « Remarques sur une séquence des *Mandarins* », *Roman 20/50*, n°13, juin 1992, p. 103-109.
- MOKRY Adélaïde, « Le double “je” des *Mandarins* : Beauvoir et le masque du masculin », *(Re)découvrir l’œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l’eau, 2008, p. 414-422.
- RENARD Paul, « Des *Mandarins* aux *Samouraïs*, ou de l’engagement existentialiste à l’individualisme post-moderne », *Roman 20-50*, n°13, juin 1992, p. 111-124.
- RENEE Louise, « The Mystery of Psychoanalysis in Simone de Beauvoir’s *Les Mandarins* », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 24, 2007-2008, p. 76-82.
- SULEIMAN Susan R., « Memory Troubles : Remembering the Occupation in Simone de Beauvoir’s *Les Mandarins* », *French politics, Culture and Society*, 28 (2), 2010, p. 4-17.

Sur *Les Belles Images*

- BJØRSNØS Annlaug, « La morale réaliste de Simone de Beauvoir : Le cas des *Belles images* », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 321-337.
- CORBI SAEZ Maria Isabel, « *Les Belles Images* : annonciatrices de la rupture du discours maître », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 25, 2008-2009, p. 20-30.
- GUYOT-BENDER Martine, « *Les Belles Images* : “Sottisier”, roman prémonitoire ou récit universel ? », *Le centenaire de Simone de Beauvoir, Lendemain*, sous la dir. de Thomas Stauder, n°132, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 70-80.
- HOLLAND Alison, « Simone de Beauvoir’s writing practice : Madness, enumeration and repetition in *Les Belles Images* », *Simone de Beauvoir Studies*, volume 15, 1998-1999, p. 113-125.
- LOIGNON Sylvie, « Sage comme une image », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 339-347.

Sur *La Femme rompue*

- BERTRAND-JENNINGS Chantal, « Simone de Beauvoir et “l’âge de discrétion” », *Simone de Beauvoir Studies*, volume 17, 2000-2001, p. 105-117.
- , « Vers une éthique de l’authenticité : *La femme rompue* », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 349-384.
- DOW Suzanne, « Simone de Beauvoir’s “La femme rompue” : Reception and Deception », *Modern Language Review*, vol. 100, no. 3, Juillet 2005, p. 632-644.
- FALLAIZE Élisabeth, « Folie, monologue et nouvelle : “Monologue” de Simone de Beauvoir », *La Nouvelle hier et aujourd’hui*, actes du Colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995, sous la dir. de Johnnie Gratton et Jean-Philippe Imbert, L’Harmattan, 1998, p. 107-114.
- , « Resisting romance : Simone de Beauvoir, “The Woman Destroyed” and the romance script, *Contemporary French Fiction by Women. Feminist Perspectives*, sous la dir. de Margaret Atack Phil Powrie, Manchester University Press, 1990, p. 15-25.
- LA LONDE Suzanne, « Une perspective psychanalytique de *La Femme rompue* et du journal intime », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 25, 2008-2009, p. 31-35.
- NICOLAS-PIERRE Delphine, « “Monologue” dans tous ses états », *Beauvoir*, Paris, L’Herne, 2012, p. 168-175.
- PHILIPPE Gilles, « Elle se venge par le monologue », *Beauvoir*, Paris, L’Herne, 2012, p. 176-181.

1.3.5.4. Sur les essais et la pensée philosophique

- ARENS Katherine, « *Pyrrhus et Cinéas* : Un nouvel empire de l’écriture philosophique », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 199-210.
- DAIGLE Christine, « Beauvoir : réception d’une philosophie », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n°2, 2006, p. 61-77.

- , « Redécouvrir Beauvoir et ses influences », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 305-309.
- DECOUSU Cécile, « Beauvoir - Merleau-Ponty : la psychanalyse comme chiasme », *Simone de Beauvoir et la psychanalyse, L'homme et la société*, coordonné par Pierre Bras et Michel Kail, Paris, L'Harmattan, janvier-juin 2011, p. 205-211.
- , « L'audace de dire : "Je suis là" », *Beauvoir*, Paris, l'Herne, 2012, p. 250-254.
- GOTHLIN Eva, « Lire Simone de Beauvoir à la lumière de Heidegger », *Présences de Simone de Beauvoir, Les Temps modernes*, n°619, juin-juillet 2002, p. 53-77.
- KAIL Michel, « Beauvoir et Sartre, l'enjeu de l'altérité », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 187-196.
- KECK Frédéric, « Beauvoir lectrice de Lévi-Strauss », *Les Temps modernes*, n°647-648, janvier-mars 2008.
- MONTEIL Claudine, « La vieillesse, l'autre scandale », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 287-297.
- MOSER Susanne, « Entre l'altérité absolue et la reconnaissance des différences : Aspects de l'autre chez Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 235-241.
- SIMONS Margaret A., « L'indépendance de la pensée philosophique de Simone de Beauvoir », *Les Temps modernes*, n°619, juin-juillet 2002.
- , « Bergson's influence on Beauvoir's philosophical methodology », *The Cambridge Companion to Simone de Beauvoir*, éd. par CARD Claudia, Cambridge University Press, 2003, p. 107-127.
- , « Du solipsisme à la solidarité : la philosophie de guerre de Beauvoir », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 216-219.
- SIRRIDGE Mary, « Philosophy in Beauvoir's fiction », *The Cambridge Companion to Simone de Beauvoir*, éd. par CARD Claudia, Cambridge University Press, 2003, p. 129-148.

1.3.5.5. Sur *Les Bouches inutiles*

- BIAGINI SABELLI Enza, « La mort donnée : *Les Bouches inutiles* de Simone de Beauvoir », *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, sous la dir. de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 141-154.

1.3.5.6. Sur la Correspondance

- LEGUEN Brigitte, « La correspondance entre Beauvoir et Sartre », *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, Thomas Stauder (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 89-106.
- POISSON Catherine, « Constance d'une posture : de l'écriture comme tiers », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 118-123.

1.3.5.7. Beauvoir et alii

- BRIOUDE Mireille, « Simone de Beauvoir et son ombre : Violette Leduc », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 13, 1996, p. 114-125.
- CALDERON Jorge, « Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute : analyse d'un différend », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 17, 2000-2001, p. 162-172.
- COUDERT Raymonde, « Sartre, Beauvoir et les filles de la tribu », *Transmissions et filiations, Revue des Sciences Humaines*, n° 301, janvier-mars 2011, p. 201-223.
- LOUETTE Jean-François, « Beauvoir au miroir de Sartre », *Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 101-107.
- VAGNARELLI Gianluca, « Sartre féministe grâce à Simone de Beauvoir ? », *Le Centenaire de Simone de Beauvoir, Lendemain*, sous la dir. de Thomas Stauder, n°132, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 18-27.

1.3.6. Thèses récentes sur Simone de Beauvoir

- STRASSER-WEINHARD Anne, *Les Figures féminines dans les autobiographies de Simone de Beauvoir*, Université de Nancy-II, décembre 2001.
- IKAZAKI Yasue, *Les procédés narratifs et le problème de la vision dans les œuvres romanesques de Simone de Beauvoir*, Université de Lille-3, décembre 2003.
- GOLAY Annabelle, *Les autobiographies de Simone de Beauvoir. Témoignage capital d'un siècle*, Université de Lyon II, 2006.

1.3.7. Études croisées Sartre/Beauvoir

- CELEUX Anne-Marie, *Sartre, Beauvoir : une expérience commune, deux écritures*, Paris, Nizet, 1986.
- JOSEPH Gilbert, *Une si douce occupation... Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 1991.
- FULLBROOK Kate et Edward, *Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre. The Remaking of a Twentieth-Century Legend*, New York, 1994.
- POISSON Catherine, *Sartre et Beauvoir : du je au nous*, New York, Éditions Rodopi, 2002.
- ROWLEY Hazel, *Beauvoir et Sartre. Un pacte d'amour*, trad. de l'anglais par Pierre Demarty, Paris, Grasset, 2006.

1.3.8. Autour de Simone de Beauvoir

- Correspondance et carnets de Élisabeth Lacoïn. Zaza (1907-1929), amie de Simone de Beauvoir*, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2004.
- GRELLET Isabelle, CAROLINE Kruse, *Des jeunes filles exemplaires. Dolto, Zaza, Beauvoir*, Hachette Littératures, 2004.
- LANZMANN Claude, *Le Lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

2. Jean-Paul Sartre et l'existentialisme

2.1. Œuvres de Jean-Paul Sartre

2.1.1. Textes romanesques

Écrits de jeunesse, édition établie par Michel Rybalka et Michel Contat, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.

La Nausée, les nouvelles du *Mur*, *Les Chemins de la liberté*, dans *Œuvres romanesques*, éd. établie par Michel Contat et Michel Rybalka, avec la collaboration de Geneviève Idt et de George H. Bauer, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

2.1.2. Théâtre

Théâtre complet, édition publiée sous la dir. de Michel Contat, avec la collaboration de Jacques Deguy, Ingrid Galster, Geneviève Idt, John Ireland, Jacques Lecarme, Jean-François Louette, Gilles Philippe, Michel Rybalka et Sandra Teroni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

Contient : *Les Mouches* ; *Huis clos* ; *Morts sans sépulture* ; *La Putain respectueuse*, *Les Mains sales* ; *Le Diable et le Bon Dieu* ; *Kean* ; *Les Séquestrés d'Altona* ; *Les Troyennes* ; *Bariona* ; *La Part du feu* ; *Le Pari*.

2.1.3. Textes autobiographiques

Les Mots et autres écrits autobiographiques de Sartre, éd. publiée sous la dir. de Jean-François Louette, avec la collaboration de Gilles Philippe et de Juliette Simont, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

Entretiens avec Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, Gallimard, coll. « Blanche », 1981.

2.1.4. Essais

La Transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique [1937], Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2003.

L'Imaginaire [1940], Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.

L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique [1943], Gallimard, coll. « Tel », 1999.

Baudelaire [1947], Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.

Qu'est-ce que la littérature ? [1947], Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

L'existentialisme est un humanisme [1946], Paris, Nagel, 1992.

2.1.5. Correspondance

Lettres au Castor et à quelques autres, 2 tomes, éd. établie, présentée et annotée par Simone de Beauvoir, Gallimard, coll. « Blanche », 1983.

2.1.6. Sélection d'articles

- « À propos de John Dos Passos et de “1919” », *La Nouvelle Revue française*, n°299, août 1938 ; repris dans *Situations, I* [1947], nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 2010, p. 91-101.
- « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *La Nouvelle Revue française*, n°34, janvier 1939 ; repris dans *Situations, I* [1947], Paris, Gallimard, 2010, p. 37-41.
- « M. François Mauriac et la liberté » (février 1939), *Situations, I* [1947], nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 2010, p. 42-63.
- « À propos de “Le Bruit et la fureur”, la temporalité chez Faulkner », *La Nouvelle Revue française*, n°s 309-310, juin-juillet 1939 ; repris dans *Situations, I* [1947], nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 2010, p. 91-101.
- « Merleau-Ponty vivant », *Les Temps Modernes*, 17^e année, numéro spécial 184-185, octobre 1961, p. 310 ; repris dans *Situations, IV*, Gallimard, 1964.
- « Réponse à Albert Camus », *Les Temps Modernes* (août 1952) ; repris dans *Situation, IV*, Gallimard, 1964, p. 90-125.
- « L'universel singulier », *Situation, IX*, Gallimard, 1972, p. 152-190.
- « Sartre par Sartre », *Situations IX*, Gallimard, 1972.

2.1.7. Entretiens

- Entretien avec Jean-Paul Sartre réalisé par Michel Sicard (1977-1978), repris dans *Sartre, Obliques*, n°18-19, 1978, p. 9-29.
- « Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre », *Situations X. Politique et autobiographie*, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 116-132.
- « Autoportrait à soixante-dix ans », entretien avec Michel Contat (1975), *Situations X. Politique et autobiographie*, Gallimard, coll. « Blanche », p. 133-226.

2.2. Sur Jean-Paul Sartre

2.2.1. Instrument bibliographique de base

CONTAT Michel et RYBALKA Michel, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, 1970.

2.2.2. Documents et études biographiques

ASTRUC Alexandre, CONTAT Michel, *Sartre*, texte intégral du film, Gallimard, 1977.

COHEN-SOLAL Annie, *Sartre (1905-1980)*, Gallimard, 1985 ; coll. « Folio Essais », 1999 pour la postface.

DE BEAUVOIR Simone, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, 1958.

—, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960.

—, *La Force des choses*, I et II, Gallimard, 1963.

—, *Tout compte fait*, Gallimard, 1972.

GERASSI John, *Entretiens avec Sartre* [2009], trad. de l'anglais par Adrienne Boutang et Baptiste Touverey, Paris, Grasset, 2011.

JEANSON Francis, *Sartre dans sa vie*, Paris, Éd. du Seuil, 1974.

2.2.3. Ouvrages et chapitre d'ouvrages sur l'ensemble de l'œuvre

ARONSON Ronald, *Camus et Sartre, amitié et combat*, trad. de l'américain par Daniel B. Roche et Dominique Letellier, Éditions Alvik, 2005.

BOSCHETTI Anna, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

BREUER Roland, *Autour de Sartre. La conscience mise à nu*, Jérôme Millon, 2005.

BURGELIN Claude (éd.), *Lectures de Sartre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

CONTAT Michel (dir.), *Sartre*, Paris, Bayard, coll. « Les compagnons philosophiques », 2005.

—, *Pour Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2008.

DEGUY Jacques, *Sartre. Une écriture critique*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2010.

GALSTER Ingrid (dir.), *La Naissance du « Phénomène Sartre ». Raisons d'un succès 1938-1945*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

GOMEZ-MULLER Alfredo, *Sartre. De la nausée à l'engagement*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Les marches du temps », 2004.

HOLLIER Denis, *Politique de la prose : Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1982.

—, *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1993.

LOUETTE Jean-François, *Jean-Paul Sartre*, Hachette Supérieur, coll. « Portraits littéraires », 1993.

—, *Silences de Sartre*, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

—, *Sartre écrivain*, textes recueillis par Jean-François Louette, Paris, Eurédit, 2005.

—, *Traces de Sartre*, Grenoble, Ellug, 2009.

—, *Autour des écrits autobiographiques de Sartre. Textes réunis par J.-F. Louette*, Revue des Sciences humaines, n° 308, Septentrion, octobre-décembre 2012.

PACALY Josette, *Sartre au miroir. Une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques*, Paris, Kincksieck, 1980.

RENAUT Alain, *Sartre, le dernier philosophe*, Paris, Grasset, coll. « Le Collège de Philosophie », 1993.

SABOT Philippe, *Littérature et guerres. Sartre, Malraux, Simon*, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2010.

SICARD Michel (éd.), *Sartre, Obliques*, n°18-19, 1979.

SIMONT Juliette, *Jean-Paul Sartre. Un demi-siècle de liberté*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

2.2.4. Ouvrages spécifiques

BAGOT Françoise, KAIL Michel, *Jean-Paul Sartre. Les Mains sales*, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1985.

CORMEAU Nelly, *Littérature existentialiste : Le roman et le théâtre de Jean-Paul Sartre*, Liège, Georges Thone, 1956.

DEGUY Jacques, *La Nausée de Sartre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993.

CONTAT Michel (dir.), *Pourquoi et comment Sartre a écrit « Les Mots ». Genèse d'une autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1996.

GRELL Isabelle, *Les Chemins de la liberté de Sartre : genèse et écriture (1938-1952)*, Berne, Peter Lang, 2005.

NOUDELMANN François, *Huis clos et Les Mouches de Jean-Paul Sartre*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993.

PHILIPPE Gilles, *Le Discours en soi. La Représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 1997.

2.2.5. Articles

ALEXANDRE Didier, « Quelques réflexions sur les relations de Claude Simon à Jean-Paul Sartre », *Cahiers Claude Simon*, n° 3, Presses Universitaires de Perpignan, 2007, p. 87-104.

BLANCHOT Maurice, « Les romans de Sartre », *La Part du feu*, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p. 188-203.

DEGUY Jacques, « L'image de l'intellectuel dans les *Écrits de jeunesse* de Sartre », *L'Intellectuel et ses miroirs romanesques (1920-1960)*, Jacques Deguy (dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 45-59.

DENIS Benoît, « “Rendre à l'événement sa brutale fraîcheur”. Événement et roman chez Jean-Paul Sartre, *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, sous la direction de D. Alexandre, M. Frédéric, S. Parent et M. Touret, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 213-222.

COHEN-SOLAL Annie, « Sartre avant Sartre : le jeune homme et le roman », *Études sartriennes*, sous la direction d'Annie Cohen-Solal et Gilles Philippe, n° 16, 2012, p. 5-17.

CURTIS Jean-Louis, « Sartre et le roman », Michel Contat (dir.), *Sartre*, Paris, Bayard, coll. « Les compagnons philosophiques », 2005, p. 28-52.

HANUS Gilles, « L'universel singulier entre Sartre et Lévinas », *Les Temps modernes*, n° 671, novembre-décembre 2012, p. 26-45.

IDT Geneviève, « Portraits de Sartre lisant », *Lectures de Sartre*, textes réunis et présentés par Claude Burgelin, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 295-313.

- , « *Les Chemins de la liberté. Les toboggans du romanesque* », *Obliques*, n° 18-19, 1979, p. 75-94 ; repris dans Michel Contat (dir.), *Sartre*, Paris, Bayard, coll. « Les compagnons philosophiques », 2005, p.152-179.
- LOUETTE Jean-François, « Claude Simon et Sartre : les premiers romans », *Cahiers Claude Simon*, n° 3, Presses Universitaires de Perpignan, 2007, p. 63-85.
- MAYER Noémie, « Le désengagement du *Journal* de Gide et des *Carnets de la drôle de guerre* », *Études sartriennes*, n°14, 2010, p. 127-149.
- MIŁOSZ Czesław, « Dostoïevski et Sartre », *Sauf-conduit. La vision russe de l'Occident*, Cahier dirigé par Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 26-37.
- MOREL Jean-Pierre, « “Carrefour multiple” : roman et montage dans *Le Sursis* », *Sartre écrivain*, textes recueillis par Jean-François Louette, Paris, Eurédit, 2005, p. 101-123.
- PHILIPPE Gilles, « Archéologie et contexte d'un modèle textuel : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre et les approches théoriques de l'endophasie », *Langages*, 29^e année, n°119, 1995, p. 95-108.
- , « Le texte romanesque et les parasitages grammaticaux : Sartre, le point de vue et les temps de la narration », *Sartre écrivain*, textes recueillis par Jean-François Louette, Paris, Eurédit, 2005, p. 125-139.
- SERVOISE-VICHERAT Sylvie, « La figure du militant dans *Les Chemins de la liberté* : L'aporie du roman engagé », dans *Fiction et engagement politique. La représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XX^e siècle*, Jean-Yves Guérin (éd.), Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 89-99.
- SICARD Michel, « Là où le réel fulgure : matérialisme et immatérialité dans l'esthétique sartrienne », *Lectures de Sartre*, sous la dir. de Ph. Cabestan et J.-P. Zarader, Paris, Ellipses, coll. « Lectures de... », 2011.

3. Ouvrages généraux sur la littérature

3.1. Histoire de la littérature

- BREE Germaine, MOROT-SIR Édouard, *Histoire de la littérature française. Du surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Garnier-Flammarion, nouvelle éd. 1996.
- MAGNY Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Éditions du Seuil, 1950.
- PHILIPPE Gilles, PIAT Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.
- PICON Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française* [1949], nouvelle éd. revue et corrigée, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.
- RONY Olivier, *Les Années roman 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Flammarion, 1997.
- SIMON Pierre-Henri, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1956.

THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Notice par Léon Bopp et Jean Paulhan, Paris, Éd. Stock, 1936.

TOURET Michèle, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, tome 1 (1890-1940), Presses Universitaires de Rennes, 2000.

3.2. Esthétique et théorie de la littérature

3.2.1. Ouvrages de référence

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. du grec ancien par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

AUERBACH Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

BARONI Raphaël, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2009.

—, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

—, « L'événement, le récit et la littérature », Entretien avec Raphaël Baroni, propos recueillis par M.-L. Acquier, *La Relation de la littérature à l'événement (XIX^e-XXI^e siècles)*, dir. M.-L. Acquier et Ph. Merlo, L'Harmattan, 2012, p. 265-284.

BARONI Raphaël et MACE Marielle (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1953.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], trad. par Alain Bony, Éd. Seuil, coll. « Poétique », 1981.

—, *Le Propre de la fiction* [1999], trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2001.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. de l'allemand par Évelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Madraga, coll. « Philosophie et langage », 1985.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.

JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.

—, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction* [1986], trad. de l'anglais par l'auteur, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1988.

RICŒUR Paul, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Éd. du Seuil, 1969.

—, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points essais », 1991.

- , *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction* [1984], Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1991.
- , *Temps et récit III. Le temps raconté* [1985], Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1991.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SULEIMAN Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.
- ZERAFFA Michel, *Personne et Personnage : l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Klincksieck, 1969.

3.2.2. Poétique des récits de soi

3.2.2.1. Ouvrages et chapitre d'ouvrages

- Genèse et autofiction*, sous la dir. de Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLLET, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006.
- BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BLANCHOT Maurice, « Regards d'outre-tombe », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- DIDIER Béatrice, *Le Journal intime* [1976], Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 2002.
- JEANNELLE Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008.
- LECARME Jacques et LECARME-TABONE Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], nouvelle éd. augmentée, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
- , *L'Autobiographie en France* [1971], 2^e éd., Paris, Armand Colin, 1998.
- MARTY Éric, *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.
- SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, avant-propos de Philippe Lejeune, Téraèdre, coll. « L'écriture de la vie », 2004.

3.2.2.2. Articles

- GODARD Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, romans-autobiographiques, autofictions », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, sous la dir. de Marc Dambre et de Monique Gosselin, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81-94.
- JEANNELLE Jean-Louis, « Les Mémoires comme "institution de soi" », dans *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième sexe à La Cérémonie des adieux*, sous la dir. de Julia KRISTEVA, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 54-64.

4. Essais et études littéraires

4.1. Essais et ouvrages de référence

- ACQUIER Marie-Laure et MERLO Philippe, *La Relation de la littérature à l'événement (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1948.
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Les Éditions de Minuit [1960 et 1964] ; rééd. Gallimard, coll. « Tel », 1992.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1961 ; rééd. Hachette, Pluriel, 1995.
- GODARD Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.
- GRACQ Julien, *En lisant en écrivant, Œuvres Complètes*, II, éd. établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- KOFFMAN Maaïke, *Entre Classicisme et Modernité : La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, New York, Éditions Rodopi, 2003.
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986.
- MACE Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.
- , *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2011.
- NADEAU Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1970.
- OSTER Daniel, *L'Individu littéraire*, Presses Universitaires de France, 1997.
- POUILLON Jean, *Temps et roman* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- RABATE Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- , *Le Roman et le sens de la vie*, José Corti, 2010.
- RAIMOND Michel, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt* [1966], Paris, José Corti, 1993.
- RIVIERE Jacques, *Le Roman d'aventure*, Postface de Alain Clerval, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman* [1961], Les Éditions de minuit, coll. « Critique », 2002.
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon* [1956], Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.
- THIBAUDET Albert, *Réflexions sur la littérature* [1938], éd. par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.

4.2. Études critiques sur quelques auteurs cités

Sur Albert Camus

TODD Olivier, *Albert Camus : Une vie*, Paris, Gallimard, 1996.

Sur Colette

KRISTEVA Julia, *Le Génie féminin. La vie, la folie, les mots, tome 3 : Colette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004.

Sur Marguerite Duras

BARBE-PETIT Françoise, *Marguerite Duras au risque de la philosophie. Pascal, Rousseau, Diderot, Kierkegaard, Lévinas*, Paris, Éditions Kimé, 2010.

BURGELIN Claude, DE GAULMYN Pierre (dir.), *Lire Duras. Écriture-théâtre-cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000.

MARINI Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de minuit, 1977.

Sur Jean Genet

BENDHIF-SYLLAS Myriam, *Genet, Proust : Chemins croisés*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Sur Violette Leduc

BRIOUDE Mireille, « Poétiques du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute », *Violette Leduc*, Textes réunis par Michèle Hecquet et Paul Renard, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 1996, p. 63-75.

—, *Violette Leduc : La mise en scène du « Je »*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2000.

CHARLES-MERRIEN Ghyslaine, « Violette Leduc : une conception “virile” de l'écriture féminine », *Violette Leduc*, Textes réunis par Michèle Hecquet et Paul Renard, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 1996, p. 19-36.

MARSON Susan, *Le Temps de l'autobiographie. Violette Leduc ou la mort avant la lettre*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1998.

Sur Le Clézio

SALLES Marina, *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.

Sur Michel Leiris

NADEAU Maurice, *Michel Leiris et la Quadrature du Cercle*, 2002.

Sur Nathalie Sarraute

« Qui êtes-vous ? » *Conversations avec Simone Benmussa*, Lyon, La Manufacture, 1987.

ALLEMAND André, *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Langages », 1980.

ASSO Françoise, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1995.

BLOT-LABARRERE Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1992.

CALIN Françoise, *La Vie retrouvée. Étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Situation », 1976.

DAVID Michel, *Le Ravissement de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2005.

PIERROT Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990.

RYKNER Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991.

Sur Claude Simon

DALLENBACH Lucien, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1988.

VIART Dominique, *Une Mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, PUF, 1997.

Sur Virginia Woolf

RODIER Carole, *L'Univers imaginaire de Virginia Woolf*, Préface de Jean Guiguet et Postface de Gilbert Durand, Paris, Éditions du Temps, coll. « Lectures d'une œuvre », 2001.

DELATTRE Floris, *Le Roman psychologique de Virginia Woolf* [1932], Paris, Vrin, 1967.

Sur Proust

TADIE Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.

—, *Le Lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 2012.

4.3. Études spécifiques

4.3.1. Littérature et engagement

4.3.1.1. Thèse

SERVOISE-VICHERAT Sylvie, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du xx^e siècle*, Université de Haute-Bretagne- Rennes 2, décembre 2007.

4.3.1.2. Ouvrages

BOUJU Emmanuel (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000.

GUERIN Jean-Yves (éd.), *Fiction et engagement politique. La représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du xx^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

JARRETY Michel, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1999.

SERVOISE Sylvie, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du xx^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011.

4.3.1.3. Articles

BOUJU Emmanuel, « Avant-propos », *L'Engagement littéraire*, sous la dir. d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 11-15.

DENIS Benoît, « Engagement littéraire et morale de la littérature », *L'Engagement littéraire*, sous la dir. d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 31-42.

—, « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" », dans I. Poulain et J. Roger, « Le Lecteur engagé », *Modernités*, n°26, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 211-220.

MAKOWIAK Alexandra, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », *L'Engagement littéraire*, sous la dir. d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 19-30.

LEIRIS Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

4.3.2. Littérature, histoire, mémoire

4.3.2.1. Ouvrages

BORNAND Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.

BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du xx^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

HAMEL Yan, *La Bataille des mémoires. La seconde guerre mondiale et le roman français*, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2006.

4.3.2.2. Articles

JEANNELLE Jean-Louis, « Au-delà des guerres de mémoires : histoire du temps présent et mémoire "multidirectionnelle" », *Critique*, n°762, 2010, p. 939-954.

4.3.3. L'écriture féminine

BOYER-WEINMANN Martine, *Vieillir, dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge*, Champ Vallon, coll. « Détours », 2013.

DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1981.
MORELLO Nathalie, RODGERS Catherine (dir.), *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, New York, Éditions Rodopi, 2002.

5. Études en sciences humaines

5.1. Philosophie

5.1.1. Histoire de la philosophie

WORMS Frédéric, *La Philosophie en France au xx^e siècle. Moments*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009.

5.1.2. Phénoménologie

CAMPION Pierre, *L'Ombre de Merleau-Ponty. Entre philosophie, politique et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Essais », 2013.

GIONANNANGELI Daniel, *Le Retard de la conscience. Husserl, Sartre, Derrida*, Bruxelles, Ousia, 2001.

ROMANO Claude, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1998.

SAINT-AUBERT Emmanuel (de), *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, Histoire de la Philosophie, 2004.

5.1.3. Autour de l'existentialisme

BURNIER Michel-Antoine, *Les Existentialistes et la politique*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

DAIGLE Christine (dir.), *Existentialist Thinkers and Ethics*, McGill's-Queen's University Press, 2006.

SYLVESTRE Guy, « Existentialisme et littérature », *La Revue de l'Université de Laval*, n°6, 1947, p. 423-433.

5.2. Anthropologie, histoire, sociologie, psychanalyse

5.2.1. Ouvrages

ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1981.

ARENDT Hannah, « La brèche entre le passé et le futur », dans *La Crise de la culture* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

BILEN Max, *Le Sujet de l'écriture*, Édition Gréco, coll. « Figures libres », 1989.

- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BUTLER Judith, *Le Récit de soi* [2005], trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Presses Universitaires de France, 2007.
- CERTEAU Michel (de), *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002.
- , *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982.
- DESCOMBES Vincent, *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1979.
- , *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987.
- ÉLIACHEFF Caroline et HEINICH Nathalie, *Mères-filles. Une relation à trois*, Albin Michel, 2002.
- FREUD Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- HEINICH Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte & Syros, 2000.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996.
- SAPIRO Gisèle, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.
- , *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.
- SCHLANGER Judith, *La Vocation*, Paris, Seuil, 1997.
- , *La Mémoire des œuvres* [1992], nouvelle éd., Préface de Christophe Pradeau, Éditions Verdier, 2008.
- SURYA Michel, *La Révolution rêvée : pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires (1944- 1956)*, Paris, Fayard, 2004.
- THOMASSET Alain, *Paul Ricœur. Une poétique de la morale*, Presses Universitaires de Louvain, 1996.
- WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2006.

5.2.2. Articles

- KORTHALS ALTES Liesbeth, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études littéraires*, vol. 31, n°3, 1999, p. 39-56.
- POMMIER Éric, « La relation à autrui chez Bergson », *Philonsorbonne*, n° 4, 2009-2010, p. 47-67, URL : <http://edph.univ-paris1.fr/phs4/pommier.pdf>.

5.3. Études de genre

- DUBY George, PERROT Michel, *Histoire des femmes en occident*, tome V (le XX^e siècle), sous la dir. de Françoise Thébaud, Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », 2002.
- HEINICH Nathalie, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1996.
- KRAKOVITCH Odile, SELLIER Geneviève (dir.), *L'Exclusion des femmes, masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001.

- LE DOEUFF Michèle, *L'Étude et le rouet, tome 1 : Des femmes, de la philosophie, etc.*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- RACINE Nicole, TREBITSCH Michel (dir.), *Intellectuelles, du genre en histoire des intellectuelles*, Paris/Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », 2004.
- REID Martine, *Des Femmes en littérature*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2010.

6. Œuvres consultées

6.1. Œuvres littéraires

- BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000.
- BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 ; coll. « Folio », 1978.
- CAMUS Albert, *La Peste*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- CLAUDEL Paul, *Tête d'Or* [deuxième version, 1959], Gallimard, coll. « Folio », 1981.
- DUJARDIN Édouard, *Les Lauriers sont coupés* [1925], Préface de Valéry Larbaud, Gallimard, coll. « 10/18 », 1968.
- DURAS Marguerite, *La Vie tranquille* [1944], dans *Œuvres Complètes*, tome I, éd. publiée sous la dir. de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.
- , *Un Barrage contre le Pacifique* [1950], dans *Œuvres Complètes*, tome I, éd. publiée sous la dir. de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.
- , *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.
- , *L'Été 80* [1980], Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- , *Écrire* [1993], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
- GIDE André, *Journal (1889-1939)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- , *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1917-1936 ; coll. « Folio », 2006.
- LEDUC Violette, *L'Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946.
- , *L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1948.
- , *Ravages*, Paris, Gallimard, 1955.
- , *La Vieille fille et la mort*, Paris, Gallimard, 1958.
- , *La Bâtarde*, Préface de Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard, 1964.
- , *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970.
- LE CLEZIO J.-M G., *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939 ; coll. « Folio », 2003.
- SARRAUTE Nathalie, *Portrait d'un inconnu. Roman*, Préface de J.-P. Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1956.
- , *Tropismes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- , *Le Planétarium* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.
- , *Enfance* [1983], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

- SIMON Claude, *L'Herbe* [1958] suivi de *Lire L'Herbe* par Alastair B. Duncan, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 1986.
- , *Œuvres*, tome I, éd. établie par Alastair B. Duncan et Jean H. Duffy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- , *Œuvres*, tome II, éd. établie par Alastair B. Duncan, Bérénice Bonhomme et David Zemmour, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.
- WOOLF Virginia, *Une Chambre à soi* [1929], trad. de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Gallimard, 1977 ; Denoël, coll. « Empreinte », 1992.
- , *Mrs Dalloway* [1925], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

6.2. Œuvres philosophiques

- BERGSON Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience* [1889], éd. critique sous la direction de Frédéric Worms, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands textes », 2007.
- HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, trad. de l'allemand par François Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la philosophie », 1986.
- HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. de l'allemand par Paul Ricœur, Gallimard, coll. « Tel », 1985.
- KIERKEGAARD Søren, *La Reprise* [1843], trad., introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, GF-Flammarion, 1990.
- LEVINAS Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, études parues dans la *Revue Philosophique* en 1932 et 1940, Paris, Vrin, 1964 ; rééd. 2006.
- , *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1963 ; coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990.
- , *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, 1971 ; coll. « Biblio Essais », 1990.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945.
- , *Sens et non-sens*, Nagel, 1966 ; Paris, Gallimard, 1996.
- , *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.
- , *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1980.

INDEX DES NOMS PROPRES

Note technique

Ne sont pas pris ici en compte les noms de Simone de Beauvoir et de Jean-Paul Sartre, en raison de la fréquence de leurs occurrences.

Acquier Marie-Laure : 406.

Armel Aliette : 115.

Adamov Arthur : 236.

Arnoux Alexandre : 31.

Alain : 43, 103, 146, 160, 402, 456.

Aron Raymond : 13, 128, 150, 162, 294, 345.

Alain-Fournier : 33, 43, 46, 50, 66, 81, 110-111, 114, 119, 121, 135, 147, 218.

Aronson Ronald : 309.

Alexandre Didier : 296.

Astruc Alexandre : 160.

Algren Nelson : 19, 324-326, 330, 369.

Audry Colette : 166, 373.

Altman Georges : 327.

Auerbach Erich : 307.

Amiel Henri-Frédéric : 22, 24, 73, 85.

Aulnoy Marie-Catherine de : 61.

Andersen Hans Christian : 378.

Austen Jane : 422.

Angelfors Christina : 186.

Avdicovitch Stépha : 38, 50, 107-108, 252, 402.

Antelme Robert : 313-314.

Bagot Françoise : 302.

Apollinaire Guillaume : 31.

Bair Deirdre : 31, 37, 47, 59-61, 66, 68, 98, 101, 107-108, 116, 126, 133, 138-139, 157, 165, 179-181, 197, 199, 214, 308, 371, 437.

Aquin Thomas d' : 145.

Aragon : 41, 46, 69, 80, 269, 290, 368.

Bakhtine Mikhaïl : 218, 298, 323.

Arendt Hannah : 264, 340.

Balladur Jean : 172.

Aristote : 38, 145, 337.

Arland Marcel : 31, 45, 50, 54, 119, 121, 135, 155, 235.

Ballon Renée : 249, 404.

Balzac Honoré de : 43, 47-48, 52, 379.

Banville Théodore de : 61.

Barbé-Petit Françoise : 20, 224, 477.

Barbier Charles-Henri : 104, 107-108, 146.

Baroni Raphaël : 273-274, 291, 406, 414.

Barrès Maurice : 31, 41-43, 46, 58, 66, 81-82, 84, 86, 91, 95-96, 101-102, 108, 121, 147-148, 152, 154, 178, 261, 269, 322, 424, 474.

Barrou Jean-Pierre : 23.

Barthes Roland : 244, 366, 476.

Baruzi Jean : 83, 106, 155.

Bataille George : 260, 362, 366, 369, 454.

Baty Gaston : 46, 168.

Baty-Delalande Hélène : 322, 324, 329-330, 368, 401.

Baudelaire Charles : 34-35, 38, 46, 73, 203, 219, 225.

Baudin Lucienne : 326.

Baudrillard Jean : 461.

Bauer George H. : 142.

Beaujour Michel : 80.

Beauvoir Georges de : 60-61, 64, 66-68, 161.

Beckett Samuel : 372, 433, 436, 448, 471, 475.

Béhaine René : 50.

Benda Julien : 106.

Bendhif-Syllas Myriam : 153.

Benmussa Simone : 112, 437.

Berger Yves : 369.

Bergoffen Debra : 13.

Bergson Henri : 14, 42, 52-55, 69-70, 81, 90, 103, 106, 113, 144, 146-149, 474.

Bernanos Georges : 41, 142, 369, 455.

Berriau Simone : 330, 332.

Bertrand-Jennings Chantal : 378, 381, 385, 388.

Bilen Max : 132, 134.

Bjørnsnøs Annlaug : 265, 374.

Blake William : 31.

Blanchot Maurice : 232, 271-272, 434.

Blin Georges : 16, 240.

Bloch Marc : 256.

Blomart Madeleine : 125, 154.

Blondel Maurice : 144.

Blot-Labarrère Christiane : 409.

Boie Bernhild : 451.

Boignes Jacqueline : 39.

Bony Alain : 422.

Bopp Léon : 58.

Borel Jacques : 25.

Bornand Marie : 313-314.

Boschetti Anna : 12, 19, 45, 142, 144, 146, 157, 160-161, 173, 184, 214, 233, 237, 241, 245, 327, 346.

Bossuet Jacques Bénigne : 47.

Bost Jacques-Laurent : 215, 250, 254-255, 279, 325, 326, 330, 331.

Bost Pierre : 45.

Bouchardeau Huguette : 17.

Bouju Emmanuel : 241-242.

Bourget Paul : 43.

Bove Emmanuel : 45.

Boyer-Weinmann Martine : 104, 344, 391, 479.

Bras Pierre : 463.

Breton André : 46, 203, 218, 220-224, 226.

Breuer Roland : 295.

Brioude Mireille : 473, 478.

Brontë (dite les Sœurs) : 47.

Brunschvicg Léon : 106, 145.

Buin Yves : 370.

Burgelin Claude : 28.

Burnier Michel-Antoine : 345-346.

Cabestan Philippe : 460.

Calderon Jorge : 434-435.

Camus Albert : 14, 18, 243, 248, 259-260, 264, 269, 308-310, 314, 320, 324, 330-332, 345, 360, 366, 369, 424, 431, 448, 474.

Carroll Lewis : 410.

Cassou Jean : 45.

Caute Adeline : 64.

Cayrol Jean : 314.

Celeux Anne-Marie : 214, 372, 446, 456.

Céline Louis-Ferdinand : 41, 223, 369, 455-456, 458.

Certeau Michel de : 173.

Cervantes Saavedra Miguel de : 47.

Cézanne Paul : 108, 135.

Champigneulle Jacques : 40, 46, 65, 80, 81, 93, 99, 101, 104-106, 108, 114, 118-122, 125, 126, 127, 128, 129, 131-138, 141, 154, 192, 285-286.

Chapsal Madeleine : 273, 403, 469.

Char René : 259.

Charles-Merrien Ghyslaine : 476.

Chénier André : 31.

Chonez Claudine : 172.

Chopin Jean-Pierre : 203, 210-211.

Cioran Emil : 259-260.

Claudé Paul : 24, 31, 33-34, 36, 42-43, 46, 50, 81-82, 84, 96-97, 101, 105-107, 178, 261.

Clerval Alain : 103, 110.

Cocteau Jean : 31, 43, 45-46, 50, 52, 66, 112, 115, 135.

Cohen-Solal Annie : 13-14, 162, 164, 167 172, 175, 472.

Cohn Dorrit : 413, 422, 425, 430-432, 440.

Colette : 41, 47, 66, 116, 235.

Compagnon Antoine : 29.

Conio Gérard : 323.

Conrad Joseph : 31, 46, 48, 431.

Contat Michel : 37, 142, 160, 215-216, 225, 298, 328, 373, 399.

Copeau Jacques : 46, 48.

Coppée François : 61.

Coquillat Michèle : 229.

Costa-Prades Bernadette : 17.

Crémieux Benjamin : 45.

Crevel René : 45.

Cuisenier André : 51.

Cuvillier Armand : 169.

Dabit Eugène : 116.

Daigle Christine : 13-14, 193, 264.

Dambre Marc : 19, 368, 475.

Dayan Josée : 159, 232.

Decousu Cécile : 463, 473-474.

Deffontaines Pierre : 100.

Defœ Daniel : 47, 139.

Deguy Jacques : 17-18, 142, 164, 186-187, 192, 202-204, 218, 227, 230, 236-237.

Delbo Charlotte : 313.

Delteil Joseph : 116.

Denis Benoît : 241, 243-248, 268, 269, 270, 274-275, 296, 366, 411, 416.

Derain André : 108.

Derrida Jacques : 273, 295.

Descartes René : 106, 354.

Descombes Vincent : 88, 110.

Diderot Denis : 20.

Didier Béatrice : 24-26, 39-40, 73-74, 77, 114.

Dorgelès Roland : 31.

Dormann Geneviève : 373.

Dos Passos John : 14, 48, 194, 198, 214, 295-296, 307, 410, 424, 439, 440, 446, 454-455.

Dostoïevsky Fiodor : 31, 42, 47-48, 213, 214, 225, 323, 395, 432, 437-438, 456.

Doumergue Gaston : 166.

Dourguin Claude : 451.

Drieu La Rochelle Pierre : 41, 45, 269, 323.

Dürer Albrecht : 124.

Dujardin Édouard : 433-434.

Dullin Charles : 46, 220, 234, 256-257, 343.

Duncan Alastair B. : 466.

Duncan Isadora : 50, 116.

Duras Marguerite : 20, 33, 115, 390, 409, 420, 428, 449, 457, 475-477.

Ehrenbourg Ilya Grigorievitch : 116.

Éliacheff Caroline : 387-389.

Eliot George : 47, 189.

Elkaïm-Sartre Arlette : 75.

Éluard Paul : 134.

Fabre Lucien : 31.

Fallaize Élizabeth : 17, 443.

Fargue Léon-Paul : 36.

Farrère Claude : 42.

Faulkner William : 75, 214, 282, 295-296, 372, 412, 424, 438, 455.

Faure Lucie : 373.

Fautrier Pascale : 11-12, 81, 108, 110, 153, 178.

Faye Jean-Pierre : 369.

Fernández Ramon : 50, 235.

Fielding Henry : 47.

Flaubert Gustave : 11, 174, 203, 416, 422, 440, 446, 448-449, 455, 477.

Fleuriot Zénaïde-Marie-Anne : 61.

Fleury Danièle : 235-236.

Fort Pierre-Louis : 11-12, 180.

Foucault Michel : 260.

Foujita Léonard : 108, 135.

France Anatole : 41-42, 44, 447.

Francis Claude : 39, 198, 395.

Frédéric Madeleine : 296.

Freud Sigmund : 42, 223, 295, 403-404, 424.

Friedmann George : 107, 146.

Fromentin Eugène : 54.

Fullbrook Edward : 13, 198.

Fullbrook Kate : 13, 198.

Gagnebin Bernard : 246.

Gagnebin Laurent : 360.

Gagnon Carolle : 419.

Gallimard Robert : 138.

Galster Ingrid : 15-16, 165, 170, 172-173.

Gance Abel : 135.

Gandillac Maurice de : 162.

Garcin Jérôme : 198-199.

Garric Robert : 93, 97, 98, 100, 104, 107.

Gaultier Jules de : 117.

Genet Jean : 153, 260, 326.

Genette Gérard : 300-301, 336-337, 422.

Gérassi Fernando : 249.

Gérassi Stépha : 215, 252, 254-255.

Gheerbrant Jacqueline : 169.

Ghéon Henri : 31.

Ghil René : 45.

Gide André : 22, 25, 31, 33, 36, 40-43, 46-48, 50, 54, 66, 81-82, 84, 88, 92, 94, 101-102, 110, 116, 121, 151-152, 165, 218, 223, 252-255, 260-261, 326, 360, 424, 431, 447, 450, 456, 464, 474.

Gionannangeli Daniel : 295.

Giono Jean : 369, 455.

Girard René : 66-67, 117.

Giraudoux Jean : 31, 35, 41, 43-44, 46, 161, 249, 434.

Gobeil Madeleine : 47, 448, 451-452, 456.

Godard Henri : 19, 368-369, 475.

Goethe Johann Wolfgang von : 50.

Golay Annabelle : 7.

Golomb Jacob : 193.

Gomez-Muller Alfredo : 59.

Goncourt Edmond et Jules de : 66, 116, 416.

Gontier Fernande : 39, 198, 395.

Gosselin-Noat Monique : 19, 368, 475.

Gothlin Eva : 13, 17, 360, 401.

Gracq Julien : 406, 450-451, 453.

Gratton Johnnie : 443.

Green Julien : 25, 41, 45, 50, 116.

Greimas Algirdas Julien : 81.

Grell Isabelle : 297, 373.

Grimm Jacob et Wilhelm : 61.

Grisoli Christian : 284.

Guéhenno Jean : 38.

Guérin Eugénie de : 140.

Guille Pierre : 128, 184, 287.

Halpern-Guedj Betty : 257.

Hamel Jean-François : 312, 316, 332-333, 336, 337, 339, 342.

Hamel Yan : 349.

Hamelin Octave : 145.

Hammett Dashiell : 214, 456.

Hartog François : 333.

Hawthorne Nathaniel : 49.

Hecquet Michèle : 473.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich : 14, 20, 201, 258, 265, 276.

Heidegger Martin : 14, 20, 148, 258, 276, 283, 293-295, 339, 360, 370, 401.

Heine Henri : 278-280.

Heinich Nathalie : 39, 115-116, 130, 157, 188-189, 192, 229-231, 234, 236-237, 387-389.

Hemingway Ernest : 213-214, 424, 455-456.

Henriot Emile : 267.

Hersent Colette : 170-171.

Homère : 36, 336.

Hughes Richard : 410.

Hugo Valentine : 223.

Hugo Victor : 243.

Husserl Edmund : 14, 78, 148, 151, 153, 211, 212, 214, 215, 280, 293-296, 398, 420, 463.

Huysmans Joris-Karl : 398, 416.

Idt Geneviève : 28, 30, 112, 142.

Ikazaki Yasue : 18, 337, 433.

Imbert Jean-Philippe : 443.

Iser Wolfgang : 29, 34, 114, 275.

Jacob Max : 31, 46.

Jaloux Edmond : 215.

James William : 424.

Jammes Francis : 31, 33, 36.

Jankélévitch Vladimir : 20.

Jarrety Michel : 259-260.

Jaspers Karl : 276-277.

Jdanov Andreï Aleksandrovitch : 269, 370.

Jeannelle Jean-Louis : 11, 18, 116, 242-243, 249-250, 310, 319, 322, 329, 331-332, 365, 432.

Jeanson Francis : 8, 62, 64-65, 204-205, 371, 469.

Jelinek Henriette : 373.

Jollivet Simone : 55, 207, 220, 343, 404.

Joseph Gilbert : 165, 171-172.

Jouve Vincent : 34, 32, 35, 81.

Jouvet Louis : 46.

Joyce James : 11, 31, 213, 424, 433.

Julienne-Caffié Serge : 47, 452, 456.

Kafka Franz : 223-224, 252, 395, 437-438.

Kail Michel : 15, 17, 149, 266, 281-282, 302, 463, 472.

Kant Emmanuel : 14, 66, 90, 106, 144, 149, 295.

Keck Frédéric : 120-121.

Kierkegaard Søren : 20, 24, 258, 264, 333, 338-339, 494.

Kipling Rudyard : 31, 139.

Klee Paul : 405-406.

Koestler Arthur : 309, 330.

Koffman Maaike : 48.

Korthals Altes Liesbeth : 262.

Kosakiewicz Olga : 166, 202, 207, 213, 216-217, 226, 230-231, 249, 252, 325-326, 404, 484.

Kosakiewicz Wanda : 404.

Kristeva Julia : 9, 11-12.

Kruks Sonia : 13.

Kundera Milan : 202, 217.

La Bruyère Jean de : 451.

La Fayette (dite Madame de) : 169, 177, 235.

La Rochefoucauld François de : 451.

Labé Louise : 235.

Labourdin Simone : 166-167.

Lacoin Élizabeth (dite Zaza) : 38, 47, 67, 81, 93, 107, 120, 121-129, 136, 157, 179-183, 185-188, 193, 195, 200, 207, 261, 356-358, 473-474.

Laforge Jules : 31, 33.

Landowski Nadine : 38.

Lanson Gustave : 44.

Lanzmann Claude : 326, 328.

Larbaud Valéry : 31, 44, 46, 119, 135, 433.

Larsson Björn : 17.

Lawrence Thomas Adward : 116.

Lawrence David Herbert : 184.

Le Bidois Robert : 453, 464.

Le Bon de Beauvoir Sylvie : 17, 19, 22-24, 26, 30, 67, 68-69, 76, 90, 98, 103, 107, 118-119, 126-127, 129, 130, 133, 134-135, 151, 156, 159, 207, 256, 385, 404, 451.

Le Clézio Jean-Marie Gustave : 461, 475.

Le Corre Josée : 38.

Le Dœuff Michèle : 17, 150.

Lecarme Jacques : 332.

Lecarme-Tabone Éliane : 18, 58-59, 84, 120- 122, 123, 125, 128, 180, 182, 185, 186, 193, 378, 432.

Leconte de Lisle Charles : 31.

Leduc Violette : 49, 371, 383-384, 389, 393, 404, 458, 473, 476, 478.

Lefebvre Henri : 107, 146.

Lehman Rosamond : 47.

Leibniz Gottfried Wilhelm : 106, 145.

Leiris Michel : 14, 25, 57, 203, 232, 247-248, 317, 324, 326, 345, 362, 366, 452, 454, 474, 477.

Lejeune Philippe : 22.

Lennartsson Vivi-Anne : 448, 450.

Lesage Alain-René : 47.

Levéel Éric : 185, 196, 197-199.

Lévinas Emmanuel : 20, 222.

Lévi-Strauss Claude : 14, 120, 162, 164.

Lévi-Valensi Jacqueline : 308, 331.

Lévy Georgette : 38, 106.

Lévy Germaine : 125, 155.

Limbou Georges : 454.

Loti Pierre : 41.

Louette Jean-François : 23, 43-44, 85, 94-95, 137, 141, 152, 170-171, 193, 276, 312, 457, 477-478.

Ludwig Émil : 50, 116.

Lukács Georg : 269.

Macé Marielle : 52-53, 149, 151-152.

MacIntyre Alasdair : 264.

Maheu René : 38, 107, 127-129.

Maine de Biran Pierre : 24, 424.

Makowiak Alexandra : 293.

Mallarmé Stéphane : 31, 46, 153.

Malraux André : 41, 45, 243, 257, 269, 323, 359, 368, 423, 455, 369.

Mann Thomas : 292.

Mansfield Katherine : 24, 40, 167.

Marcel Gabriel : 236, 247, 264, 276.

Marchais Pierre : 78, 418.

Maritain Jacques : 144-145, 198.

Martin du Gard Roger : 185, 218.

Martin Tiphaine : 169.

Marty Éric : 40, 76, 78, 88-89, 92-94, 252, 254.

Massis Henri : 198.

Masson Pierre : 217.

Matignon Renaud : 137.

Maulnier Thierry : 235-236.

Maupassant Guy de : 44.

Mauriac François : 31, 41, 43, 44, 108, 116, 192, 194, 212-213, 277, 356, 423, 434.

Maurois André : 31.

Maurras Charles : 31, 42.

Mayer Noémie : 254.

Meredith George : 48.

Merleau-Ponty Maurice : 7, 14, 38, 75, 107-108, 125-127, 129, 145, 148, 153-154, 164, 170, 181, 185, 202, 210-211, 250-251, 259, 264, 328-329, 345-348, 350, 352-353, 355, 356-361, 370, 411, 414, 418, 420, 463, 473-474, 477.

Merlo Philippe : 406.

Michelet Jules : 24, 38.

Czeslaw Milosz : 323.

Miquel Jean : 38, 106.

Moi Toril : 32, 63, 67, 118, 144-145, 150, 161-162, 175, 177, 225, 397.

Mokry Adélaïde : 12.

Molière : 47.

Monnier Adrienne : 36, 50.

Montaigne Michel de : 50, 71, 151-152, 264, 47.

Montesquieu : 87, 385, 468.

Montherlant Henry de : 31, 41, 46, 218.

Moore George : 50.

Moréas Jean : 31.

Moreau Hégésippe : 61.

Moreau Jean-Luc : 17.

Morhange Pierre : 107, 146.

Moricourt Guillaume : 17.

Moulin de Labarthète Henry du : 116.

Mounier Emmanuel : 146.

Mozart Wolfgang Amadeus : 174.

Müller Henry : 198.

Musil Robert : 425.

Nadeau Maurice : 247, 314, 455-456.

Nietzsche Friedrich : 14, 81, 106, 109, 145, 262, 264, 344, 473-474.

Nivat Georges : 323.

Nizan Paul : 38, 46, 127, 142, 150, 160-162, 183, 184, 215, 269, 323, 327, 331, 358.

Noailles (dite Madame la comtesse de) : 189.

Noudelmann François : 201.

Nourissier François : 372-373.

Ollivier Albert : 345.

Oster Daniel : 130.

Pabst Georg Wilhelm : 135.

Parain Brice : 160, 204, 234.

Parent Sabrina : 296.

Pascal Blaise : 20, 47, 196-197, 241, 244-245.

Paulhan Jean : 45, 58, 160, 234, 294, 345, 366, 472.

Péguy Charles : 36, 81-82, 96-98, 101, 108, 146, 243.

Péju Marcel : 328.

Pepys Samuel : 116.

Perec Benjamin : 311, 314, 477.

Perrault Charles : 61, 66.

Perron Louise : 166, 249, 343, 404.

Phalèse Hubert de : 106.

Philippe Gilles : 11, 14, 43, 78, 80, 396, 409, 416, 418-419, 423-424, 426, 434-435, 437-438, 443-445, 448-449, 457, 476.

Piat Julien : 11, 416, 476.

Piatier Jacqueline : 372, 404, 447.

Picasso Pablo Ruiz : 108, 405, 454.

Pitoëff Ludmilla : 46, 109.

Pitoëff Georges : 46.

Platon : 145.

Plotin : 84.

Ploux Marie : 17.

Poe Edgar Allan : 153, 395.

Poisson Catherine : 201, 215-216.

Politzer Georges : 107, 146, 162.

Pommier Éric : 54.

Pontalis Jean-Bertrand : 171.

Pontremoli Michel : 38, 106, 154-155.

Poulain Isabelle : 275.

Pourrat Henri : 45.

Pradeau Christophe : 29.

Prévost Antoine François : 47, 431.

Prévost Jean : 36, 45, 50, 115.

Proust Marcel : 11, 41-44, 46, 54, 75, 88, 110, 112, 129, 146, 152-153, 165, 174, 213, 279, 292, 303, 381, 404.

Queneau Raymond : 324, 476.

Rabaté Dominique : 217-218, 471.

Racine Jean : 47, 116, 203.

Radiguet Raymond : 44, 46, 66.

Raimond Michel : 35, 42-43, 45, 48, 51.

Ramuz Charles-Ferdinand : 31, 45, 96.

Rancière Jacques : 243.

Reid Martine : 176.

Renard Jules : 116.

Renard Paul : 473.

Renaut Alain : 267.

Rétif Françoise : 8, 18, 472-473.

Riaucourt Lucien : 135.

Ribowska Malka : 159, 232.

Ricardou Jean : 369.

Ricœur Paul : 20, 34, 114, 132, 231, 260-262, 291-292, 299, 336, 398, 407-408.

Rilke Rainer Maria : 42, 142.

Rimbaud Arthur : 31, 33, 46, 99.

Rivière Jacques : 33, 35, 43-44, 46, 48, 50, 54, 71, 81, 101-103, 109-111, 114, 121, 135, 147, 160, 408.

Rivoyre Christine de : 373.

Robbe-Grillet Alain : 401, 423, 435-436, 453.

Rochefort Christiane : 373.

Roger Jérôme : 275.

Rolland Romain : 31, 161.

Romains Jules : 51, 161, 185.

Romano Claude : 414.

Rony Olivier : 45.

Rothberg Michael : 329.

Rousseau Jean-Jacques : 20, 134, 174, 246, 385, 468.

Rousset David : 314, 327.

Roz Firmin : 48.

Rybalka Michel : 37, 142, 215, 331.

Sade Donatien Alphonse François de : 49, 223, 346.

Sagan Françoise : 372.

Saint-Aubert Emmanuel de : 251, 345, 347-348, 350, 352, 355, 357-360, 364, 420, 473.

Salacrou Armand : 35.

Sallenave Danièle : 17, 70, 86, 97, 126, 175, 178, 198-199, 212, 249, 255, 439, 441-442.

Salles Marina : 461.

Sand George : 24-25.

Sapiro Gisèle : 248.

Sarraute Nathalie : 14, 112, 372, 425, 433-438, 453, 455, 473, 475-478.

Scheler Max : 251, 392.

Schlanger Judith : 25, 173-174.

Schmid Christoph von : 61.

Schopenhauer Arthur : 72, 106, 145.

Ségur Comtesse de : 61, 66.

Semprun Jorge : 369.

Servoise Sylvie : 243, 245, 274-275, 297, 299.

Sevel Geneviève : 170.

Shaw George Bernard : 109.

Shikibu Murasaki : 177.

Sicard Michel : 159, 266, 460.

Simon Claude : 11, 24, 107, 179, 316, 323, 333, 381, 416, 448, 453, 466, 475-476.

Simon Pierre-Henri : 447.

Simonet-Tenant Françoise : 22, 70, 94, 113, 129-130, 188, 251.

Simons Margaret A. : 12-13, 258, 280.

Simont Juliette : 43, 86, 104, 253, 438-439.

Snyder Emery : 431.

Sollers Philippe : 199.

Sorokine Nathalie : 172, 287, 404.

Spinoza Baruch : 106, 146, 149.

Spitzer Leo : 441.

Staël Germaine de : 189, 191.

Starobinski Jean : 134.

Stauder Thomas : 18, 64.

Steinbeck John : 455.

Stemmer Valérie : 403, 418.

Stendhal : 24-25, 116, 184, 395.

Stil André : 269, 391-392, 452.

Stjepanovic-Pauly Marianne : 17.

Strasser-Weinhard Anne : 11-12, 187.

Strindberg Johan August : 49.

Suleiman Susan Rubin : 258, 269-270, 273, 431.

Surya Michel : 244.

Tadié Jean-Yves : 303, 404.

Tagore : 31.

Thibaudet Albert : 29, 53, 58, 94, 146, 151-152, 194, 330.

Thomasset Alain : 262.

Thoreau Henry David : 41.

Tidd Ursula : 330.

Tissier André : 106.

Tnani Najet : 33.

Tolstoï Léon : 31.

Töpffer Rodolphe : 61.

Touret Michèle : 41, 296.

Trotsky Léon : 116.

Valéry Paul : 31, 42, 43, 46, 50, 54, 81-82, 91, 103, 112, 146, 152, 155, 261, 318-319, 437, 439, 456, 469.

Van Dongen Kees : 135.

Védrine Louise : 252.

Verlaine Paul : 31, 33, 113, 398.

Verne Jules : 139.

Viansson-Ponté Pierre : 271.

Viart Dominique : 179, 475.

Vilmorin Louise de : 409.

Vinci Léonard de : 50.

Vitges Karen : 13.

Voltaire : 243, 248.

Von Arnim Achim : 223.

Walewska Olga : 136.

Weil Simone : 145, 217.

Weiss Louise : 409.

Whitman Walt : 31.

Wiesel Elie : 313.

Wilde Oscar : 31, 48, 50.

Woolf Virginia : 11, 14, 39, 47, 177, 292, 424-425, 475.

Worms Frédéric : 52, 344.

Wurmser André : 384, 452.

Yourcenar Marguerite : 180, 447.

Zanta Léontine : 117-118.

Zarader Jean-Pierre : 460.

Zéraffa Michel : 424, 475.

Zola Emile : 43, 243, 248, 307.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
LISTE DES SIGLES.....	4
INTRODUCTION.....	6
PREMIÈRE PARTIE :	
LA GENÈSE INTELLECTUELLE DE SIMONE DE BEAUVOIR.....	21
 CHAPITRE I : <i>LES CAHIERS DE JEUNESSE</i> , « JOURNAL DE FORMATION » D'UNE INTELLECTUELLE (1925-1930).....	 28
1. <i>Portraits de Beauvoir lisant</i>	28
1.1. L'expérience lectorale : une expérience bouleversante, physique et intellectuelle	29
1.1.1. La <i>libido sciendi</i> : la nécessité de « tout lire ».....	29
1.1.2. De la jouissance à l'intoxication	32
1.1.3. Cartographie de la lecture : de la chambre aux bibliothèques	35
1.1.4. Une « solitude aménagée »	39
1.2. Le temps de la réflexion critique	41
1.2.1. Un vaste panorama de la littérature	42
1.2.2. La posture du critique littéraire	49
1.2.3. Premières intuitions théoriques sur le roman et sur le langage.....	51
1.3. Lire : une activité subversive.....	58
1.3.1. Le monde avant la « chute »	59
1.3.2. La double « chute » de Beauvoir.....	62
1.3.3. La naissance d'une « femme de carrière moderne».....	66
2. <i>Naissance d'une subjectivité</i>	69
2.1. La représentation de soi en situation dialogale.....	70
2.1.1. La différence intérieure : les vertus d'un être biforme.....	71
2.1.2. La représentation diachronique du « moi »	73
2.1.3. Dialogues impromptus	76
2.2. Métamorphoses du moi	81
2.2.1. La conversion-assomption : le culte du « Dieu-moi » (1925-1926)	82
2.2.1.1. L'ascèse intérieure	82
2.2.1.2. Beauvoir « sous l'œil des Barbares »	85
2.2.1.3. Les ambiguïtés du rapport à Autrui.....	90
2.2.2. La conversion-renonciation : pour une morale de l'action énergique	94
2.2.3. « [J]e veux être » : le primat de l'existence sur la vie intellectuelle.....	101
 CHAPITRE II : DE LA LECTURE A L'ÉCRITURE	 112
1. <i>Le stade de pré-écriture</i>	113
1.1. Le goût de l'écriture mimétique	113
1.2. Les représentations du désir mimétique : le désir <i>selon l'autre</i>	115
1.2.1. De l'engouement pour l'œuvre à la fascination pour le créateur	115
1.2.2. La circulation complexe du désir dans les <i>Cahiers</i>	117
1.2.2.1. Le rôle des médiateurs	117
1.2.2.2. Une structure cyclique	120
1.2.2.3. Le trio impossible	121
2. <i>La vie comme un roman</i>	130
2.1. La liaison du romanesque et de l'autobiographique	131
2.2. L'existence transfigurée par le journal intime	133
3. <i>Naissance de l'« idée » de roman</i>	138
3.1. Le projet de l'enfance : les premiers récits d'aventure	138
3.2. Du journal intime au « roman de la vie intérieure »	140
3.3. Un projet indifférencié : philosophie ou littérature ?.....	143
3.3.1. Les charmes de la philosophie « idéaliste »	143
3.3.2. Les enjeux du duel Barrès/Bergson	147
3.3.3. Les derniers feux de la « primauté du spirituel »	152

DEUXIÈME PARTIE : L'ENTRÉE EN LITTÉRATURE..... 158

CHAPITRE I : UNE VOCATION CONCURRENTIELLE : ÉCRIVAIN OU PROFESSEUR ? 160

1. *Une position ambiguë*..... 160
2. *Les aléas de la carrière professorale* 163
 - 2.1. La chute dans l'existence concrète et le désir compensatoire..... 164
 - 2.2. La fin de l'exil provincial : le délaissement du professeur au profit du créateur 168
3. *Vocation et création féminine*..... 173

CHAPITRE II : DES PREMIERS ÉCHECS ROMANESQUES AUX NOUVELLES 179

1. *Le récit impossible*..... 180
2. *Les premières formes romanesques de construction de l'identité féminine* 187
 - 2.1. Du journal intime à « Marcelle »..... 188
 - 2.2. « Marcelle » ou l'enfance d'un génie 189
 - 2.3. « Marguerite » ou l'autocréation du Castor..... 193
3. *La Primauté du spirituel : une œuvre enterrée puis exhumée* 197

CHAPITRE III : BEAUVOIR ET LES LEÇONS DE L'AVANT-GARDE LITTÉRAIRE.

DU PROFESSORAT AU STATUT D' « ÉCRIVAIN » : *L'INVITÉE* (1938-1943) 201

1. *Les développements du projet originel* 201
 - 1.1. La fondation philosophique : un autre « factum sur la contingence » 202
 - 1.1.1. Le récit d'enfance embryonnaire : la « nausée » de Françoise 204
 - 1.1.2. Françoise, « une conscience nue en face du monde » 207
 - 1.2. L'invention technique au service de l'exigence philosophique 212
2. *Entre « transposition » et invention*..... 215
 - 2.1. L'œuvre et son miroir sartrien 215
 - 2.2. La « perle noire » beauvoirienne 217
 - 2.2.1. Xavière ou l'autre Nadja 218
 - 2.2.2. Un « infracassable noyau de nuit » 223
3. *Un rite de passage* 227
 - 3.1. Légitimer sa position : un portrait médiatisé et divisé de la femme-écrivain 228
 - 3.2. La conquête de la liberté et l'engagement irréversible dans l'activité littéraire..... 231
4. *L'entrée tardive dans la sphère publique au début des années quarante* 233

TROISIÈME PARTIE :

LE ROMAN EXISTENTIALISTE, UNE FORME HISTORIQUE ET ENGAGÉE 239

CHAPITRE I : LE ROMAN ENGAGÉ BEAUVOIRIEN 242

1. *L'irruption de l'Histoire et sa théorisation* 243
 - 1.1. Le « moment » historique de la littérature engagée..... 243
 - 1.2. Situation de Beauvoir parmi les écrivains « engagés » en 1945..... 245
 - 1.2.1. Portrait de l'écrivain en criminel..... 246
 - 1.2.2. La « mue » de la guerre..... 249
 - 1.2.3. Une autre image de l'intellectuelle..... 256
 - 1.3. Valeurs de l'engagement 259
 - 1.3.1. L'éthos de l'écrivain 260
 - 1.3.2. L'enjeu existentiel dans la constitution d'une éthique 261
2. *Les nouveaux fondements de la fiction* 263
 - 2.1. Le fondement philosophique : les ambiguïtés de la « morale existentialiste » 263
 - 2.1.1. Les conditions de possibilité d'une éthique existentialiste..... 264
 - 2.1.2. Une morale non normative..... 266
 - 2.2. De l'intérêt du genre romanesque..... 268
 - 2.2.1. Le modèle hégémonique du roman à thèse 269
 - 2.2.2. Contre « l'autorité fictive » 270
 - 2.2.3. Un dévoilement progressif 273

2.3. Des romans de « situation »	276
2.3.1. Un concept-éclair	276
2.3.2. De Henri Heine à « Labrousse »	278
2.3.3. Le roman de situation beauvoirien	282
CHAPITRE II : LES ROMANS D'APRÈS-GUERRE « CONFIGURANT » L'HISTOIRE	290
1. <i>La « mise en intrigue » de l'histoire récente</i>	291
1.1. Temporalité et narrativité	291
1.2. Les obstacles	293
1.2.1. Le « retard de la conscience »	293
1.2.2. Le retard de l'écriture	297
1.3. Poursuite du réel ou transfiguration ?	299
1.4. Les coulisses de l'Histoire	307
2. <i>Mémoire, témoignage et fiction</i>	312
2.1. L'histoire comme expérience vécue	313
2.1.1. Fictions de témoignage	313
2.1.2. Le « roman de groupe » : une fiction ?	321
2.1.2.1. L'échec programmé	321
2.1.2.2. Masques et mirages de l'après-guerre	325
2.2. L'histoire comme traces	332
2.2.1. Répétition et narrativité	333
2.2.1.1. Naissance d'une figure : l' <i>homo narrens</i>	335
2.2.1.2. La brèche entre passé et futur	338
2.2.2. « Revenances » de l'Histoire	341
3. <i>Le roman comme engagement littéraire (1943-1954)</i>	344
3.1. Beauvoir au cœur des « Temps modernes »	345
3.2. Les charnières invisibles de l'engagement littéraire	347
3.2.1. L'empiètement des libertés dans <i>Le Sang des autres</i>	347
3.2.1.1. Un rêve de pureté brisé	347
3.2.1.2. Les mains sales	350
3.2.1.3. Le déchirement de l'écrivain engagé	353
3.2.2. Le « pli » imaginaire	355
3.2.3. Une pensée des extrêmes : <i>Tous les hommes sont mortels</i>	359
3.3. L'engagement dans la forme : <i>Les Mandarins</i>	364
CHAPITRE III : SURVIVANCE DE LA FICTION.	
LE ROMAN POST-EXISTENTIALISTE À LA FIN DES ANNÉES SOIXANTE	368
1. L'infléchissement de la littérature vers le langage	369
1.1. Le discours de Beauvoir à l'ère du « contre-engagement »	369
1.2. Le virage littéraire au miroir de la critique	371
2. Les ambiguïtés du « nouveau roman » beauvoirien	374
2.1. Le dégel du roman existentialiste : <i>Les Belles Images</i>	374
2.2. L'éclatement de la narration	377
2.2.1. De <i>Malentendu</i> à <i>Moscou</i> à <i>L'Âge de discrétion</i>	378
2.2.2. <i>Monologue</i> : histoire d'une écriture post-existentialiste	381
2.3. Un drame universel	384
2.3.1. L'empreinte discrète de la romancière	384
2.3.2. Mères extrêmes : une relation à trois	387
2.3.3. La Femme du ressentiment	391
QUATRIÈME PARTIE:	
VERS UNE POÉTIQUE DU ROMAN MÉTAPHYSIQUE	394
CHAPITRE I : LA FICTION « SUR FOND DE MONDE »	397
1. <i>Pour une phénoménologie du processus de création</i>	397
1.1. Esquisse d'une ontologie de la fiction	398
1.2. La « re-création » d'un monde imaginaire	402

2. La veine phénoménologique du roman	406
2.1. L'événement saillant et le quotidien.....	406
2.2. Un art du temps vécu.....	410
2.3. Un style phénoménologique.....	415
3. Discours intérieur et mise en récit de la conscience phénoménologique.....	418
 CHAPITRE II : LE PSYCHO-RÉCIT OU LA REPRÉSENTATION DE LA VIE INTÉRIEURE	422
1. Introduction : Psycho-récit et personnages dans l'ensemble de l'œuvre.....	422
2. Scènes de la vie intérieure	425
2.1. La représentation analogique de la vie psychique	425
2.2. Le rêve éveillé	427
3. Écarts théoriques.....	430
3.1. Psycho-récit et monologue : dissonances dans <i>Les Mandarins</i>	430
3.2. Le monologue : brutal « comme un tropisme »	433
4. L'enjeu éthique : Discours intérieur et mauvaise foi	438
4.1. Énoncer l'imposture	439
4.1.1. Le modèle flaubertien	439
4.1.2. Structures énonciatives de la mauvaise foi : monologue et journal intime.....	442
4.2. L'assise philosophique et linguistique de la mauvaise foi	444
 CHAPITRE III : L' « UNIVERSEL CONCRET »	447
1. Beauvoir et la question du style.....	447
2. Le grand écart stylistique	449
2.1. Un « classicisme » revendiqué	449
2.1.1. « En mesure ».....	449
2.1.2. Un style de l'expression directe	451
2.2. Aspects baroques de l'écriture.....	454
2.2.1. « En mouvement »	455
2.2.2. Ravages dans la langue	457
3. L'ultime manière de Beauvoir	458
3.1. Styles perceptifs	459
3.1.1. Le monde comme un kaléidoscope	459
3.1.2. Éclipses des formes	461
3.2. Les « sous-bois » du langage.....	464
3.2.1. Un imaginaire marécageux	464
3.2.2. Malaises dans le langage	466
3.2.3. Chemins de traverse	469
 CONCLUSION.....	472
 ANNEXE	480
Rencontre avec Sylvie Le Bon de Beauvoir.....	481
 BIBLIOGRAPHIE	505
1. SIMONE DE BEAUVOIR : Bibliographie primaire et secondaire	506
2. JEAN-PAUL SARTRE ET L'EXISTENTIALISME.....	519
3. OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA LITTÉRATURE	523
4. ESSAIS ET ÉTUDES LITTÉRAIRES.....	526
5. ÉTUDES EN SCIENCES HUMAINES.....	530
6. ŒUVRES CONSULTÉES.....	532
 INDEX DES NOMS PROPRES.....	534
 TABLE DES MATIÈRES	549

L'Œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : L'Existence comme un roman

Résumé : Les fictions de Simone de Beauvoir constituent le centre de gravité d'une œuvre protéiforme. Encore largement méconnue et nettement dévaluée par rapport aux essais et aux Mémoires, l'œuvre romanesque de l'écrivaine se situe aux limites indécises du littéraire, du philosophique, de l'historique et de l'autobiographique. Son projet littéraire s'enracine dans l'existence, c'est pourquoi nous avons choisi d'étudier la genèse de l'œuvre romanesque et le processus d'invention de soi depuis les années de jeunesse jusqu'à la naissance de l'écrivaine et la reconnaissance publique de ce statut en 1943. Le projet d'écrire un « roman métaphysique », qui détermine des modalités d'écriture spécifiques, a été influencé et soutenu par une conception existentialiste de l'homme et du monde que Beauvoir est une des premières à définir dans l'après-guerre. Ce projet de nature éthique, qui porte l'idée d'une littérature « engagée », n'est pas seulement collectif dans les enjeux et les principes qui le sous-tendent, mais aussi singulier : derrière la permanence d'un *éthos* d'écrivain, on trouve chez Simone de Beauvoir un constant réajustement du roman à l'Histoire et à son expérience propre, ce qui explique les nécessaires mutations du roman et de l'écriture de *L'Invitée* à *La Femme rompue*. Par l'exploration d'un imaginaire et d'une écriture singulière, nous pensons redonner à Simone de Beauvoir la place qui lui revient dans l'histoire du roman français au XX^e siècle, entre Gide, dont elle est l'héritière, et les représentants du Nouveau Roman.

Mots-clefs : Roman – histoire et critique, 20^e siècle ; Littérature engagée ; Roman existentialiste ; Autobiographie ; Écriture de l'intime ; Littérature et philosophie.

Simone de Beauvoir's Fiction: Existence as a novel

English Summary : Simone de Beauvoir's fictions are the center of gravity of a multifaceted body of work. Still relatively unknown and largely underestimated in comparison with her essays and memoirs, her fictional work is situated at the indistinct limits of the literary, the philosophical, the historical and the autobiographical. Beauvoir's literary project has its roots in existence, which explains why I have chosen to study the genesis of her fictional work and the process of the invention of self from her youth up to her birth as a writer and the public recognition of this status in 1943. Her idea of writing a "metaphysical novel", one that fixes specific writing requirements, was influenced and buttressed by an existentialist conception of the human being and the world that Beauvoir, one of the first, defined postwar. This basically ethical project, which assumes the idea of a literature of engagement, is not just collective in its stakes and the principles it underpins but is also singular : behind the permanence of a writer's *ethos*, there is in Simone de Beauvoir a constant readjustment of the novel to History and to her own experience, elucidating the novel's and her writing's necessary mutations from *She Came To Stay* to *The Woman Destroyed*. Through the exploration of the imaginary and of a singular style, I wish to give Simone de Beauvoir her rightful place in the history of the 20th century French novel, between Gide, her predecessor, and the representatives of the "Nouveau roman".

Keywords : Novel – history and criticism, 20th century ; Literature of engagement ; Existentialist novel ; Autobiography ; Writings of the self ; Literature and philosophy.

DISCIPLINE : LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XX^E SIÈCLE
ÉCOLE DOCTORALE III
MAISON DE LA RECHERCHE
28, RUE SERPENTE
75006 PARIS