

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'AMOUR AU TEMPS DU MARXISME. IMAGINAIRE CONJUGAL DANS LE  
ROMAN DES FEMMES EN FRANCE (1939-1969)

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
IRAÏS LANDRY

FÉVRIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À plusieurs reprises et récemment encore, on m'a affirmé que la partie la plus intéressante de mon mémoire de maîtrise était la section des remerciements. J'y avais exprimé ce qui m'animait réellement à l'époque, d'une manière que je n'avais pas su reproduire dans le corps du mémoire. J'espère avoir remédié à ce débalancement dans le cadre de ma thèse, mais je crois qu'en contrepartie, mes remerciements, cette fois, auront perdu un peu de leur caractère poignant. Ils n'en sont pas moins rédigés du fond du cœur.

Je remercie d'abord mon très cher directeur, Jean-François Hamel, sans qui cette thèse n'aurait pas vu le jour. Cette affirmation n'est pas exagérée, et n'a pas pour objectif de m'assurer une amitié qui pourrait m'octroyer dans le futur une série d'avantages : j'ai, en cours de rédaction, abandonné l'ambition de me distinguer dans le milieu universitaire. Je suis donc simplement animée de gratitude, parce que sans le soutien constant de Jean-François, j'aurais probablement laissé tomber l'écriture de ma thèse, écriture qui a pris beaucoup de temps et qui a souvent été ardue. J'ai en tête un moment plus précis, où, submergée par la douleur physique et morale, j'ai dû faire face au constat cruel que la carrière universitaire dont je croyais rêver depuis toujours n'était pas une voie par laquelle je pouvais m'épanouir. J'ai décidé de prendre une pause de mes études, et j'ai écrit à Jean-François pour lui faire part de ma décision. J'envisageais sérieusement tout abandonner, et sa réponse compréhensive et pleine d'empathie, mais où il exprimait aussi son vigoureux désaccord avec l'idée que je n'aille pas au bout de mon projet, a pesé lourd dans la balance quand j'ai finalement décidé, quelques mois plus tard, de mener à bien son écriture. L'université, et surtout les études supérieures, ont été difficiles pour moi, pour bien des raisons sur lesquelles je ne m'étendrai pas. Sentir que quelqu'un croyait en moi a été précieux, et j'ai eu beaucoup de chance de travailler avec Jean-François pendant toutes ces années. Je le

remercie aussi pour sa générosité, et pour la rapidité de ses lectures (surtout à la toute fin), qui n'ont eu d'égale que leur grande qualité. Jean-François, merci pour tout, vraiment!

Je remercie aussi chaudement ma mère, Diane, et ma sœur, Éloïse, qui m'ont toutes les deux donné un fier coup de main à la toute fin de la rédaction. Ma mère a eu la gentillesse de lire ma thèse au complet. Ma sœur m'a aidée à ajouter dans ma bibliographie les nombreuses informations manquantes et, comme à son habitude, elle s'est servie de sa verve légendaire pour simultanément me divertir et provoquer chez moi moult esclaffements. Je dois aussi remercier ma sœur de m'avoir donné un neveu que j'aime tellement, Casimir, et je veux remercier Casimir pour le temps à ses côtés dans les dernières semaines, et particulièrement pour les nombreuses heures passées à jouer à Donkey Kong Country, des pauses plus que salutaires à mon travail scolaire.

Un gros merci à tous les employés et à toutes les employées des bibliothèques que j'ai fréquentées pendant ma rédaction, surtout ceux et celles travaillant à la bibliothèque de l'UQÀM. Je ne connais pas vos noms, mais vos visages aimables et votre aide souvent chaleureuse ont été très réconfortants.

J'ai aussi beaucoup de gratitude à l'égard de mes amis. Leur petit nombre ne fait qu'accentuer la profondeur de nos liens respectifs. Ils et elles sauront se reconnaître.

Un gros merci à tous les membres de ma famille qui m'ont encouragée ces derniers temps. Gisèle, ma grand-mère adorée, sa sœur Lisette, mes oncles et mes tantes, mes cousines, mon père et ma mère, ma sœur, mon neveu, ainsi que mon plus jeune *sibling*. Je suis la première de ma famille à compléter un doctorat, et je vous le dédie, à vous tous et toutes.

Et je ne pouvais bien entendu terminer les remerciements d'une thèse sur l'imaginaire conjugal qu'en remerciant celui qui a réussi à se tailler une place inédite dans mon cœur, mon grand amour, Andrew. Merci de m'aimer aussi bien et de traverser à mes côtés ces temps chaotiques. Merci surtout d'incarner chaque jour un peu mieux cette personne que j'ai cherchée si longtemps.

*L'amour ne se réjouit pas de l'injustice,  
mais il se réjouit de la vérité.*

1 Corinthiens 13 : 6

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 « UN VAGUE FOND ROUGE À UNE HISTOIRE D'AMOUR ». <i>LE COUP DE GRÂCE</i> (1939) DE MARGUERITE YOURCENAR.....	31
1.1 Les politiques de l'amour au XX <sup>e</sup> siècle.....	32
1.2 Yourcenar face à la critique : critique de l'idéologie et idéologie de la critique.....	44
1.3 « L'œuvre au rouge », ou l'incarnation de l'esprit.....	71
CHAPITRE 2 « ON N'ARRÊTE PAS UNE GUERRE AVEC DES MOTS ». <i>L'INVITÉE</i> (1943) DE SIMONE DE BEAUVOIR.....	100
2.1 Premier mouvement : amour, connaissance et propriété.....	105
2.2 Deuxième mouvement : théâtre, guerre et solidarité féminine.....	127
2.3 Troisième mouvement : Hegel, Marx et Beauvoir.....	151
2.3.1 Hegel en France.....	152
2.3.2 En dernière analyse.....	165
CHAPITRE 3 « JE SERAI LE CRÉATEUR DE L'AMOUR DES CHOSES. » <i>RAVAGES</i> (1955) DE VIOLETTE LEDUC.....	192
3.1 Vivre d'amour et d'eau fraîche : <i>L'asphyxie</i> (1946) et <i>L'affamée</i> (1948).....	195
3.2 Amour et réification.....	230
3.3 De la réification à la médiation : une esquisse de salvation.....	255
CHAPITRE 4 « LA VIEILLE ALGÈBRE DES PEINES D'AMOUR. » <i>LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN</i> (1964) DE MARGUERITE DURAS.....	277
4.1 La technique ou l'enjeu des années 1960.....	285
4.2 Ravissement de la raison et raison du ravissement.....	305
4.3 Conclusion. Une critique de la séparation.....	338

CONCLUSION.....	345
BIBLIOGRAPHIE.....	364



## RÉSUMÉ

À partir d'un corpus principal constitué de quatre romans français — *Le coup de grâce* (1939) de Marguerite Yourcenar, *L'invitée* (1943) de Simone de Beauvoir, *Ravages* (1955) de Violette Leduc et *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) de Marguerite Duras—, ce travail de recherche vise à mettre en lumière la critique de l'imaginaire conjugal présente dans les romans des écrivaines françaises entre 1939 et 1969. L'hypothèse avancée se décline en deux temps. Tout d'abord, une perspective sociocritique permet de soutenir que les romans à l'étude mettent en forme une pensée entretenant des liens avec la naissance et le développement de deux idéologies politiques, le marxisme et le féminisme, qui ont toutes les deux un versant institutionnalisé et un versant radical. Il est par la suite avancé qu'une forme de dialectique proprement littéraire, s'exprimant notamment à travers divers choix narratologiques, parvient à exposer le caractère sociohistorique de l'amour conjugal typique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les analyses thématiques et formelles de ce travail se donnent ainsi pour objectif de montrer qu'une réflexion politique ancrée dans la société qui les voit naître est repérable dans les romans écrits par des femmes entre 1939 et 1969, réflexion qui se situe précisément entre les deux premières grandes vagues du féminisme institutionnalisé. La dénonciation de la conjugalité hétérosexuelle en tant que composante idéologique bourgeoise et patriarcale permet de rapprocher une série d'œuvres littéraires écrites par des femmes, indiquant par là une forte cohésion sociale et historique. Nous entendons ainsi démontrer que c'est au sein de la littérature que se voient combinées pour la première fois en France les paradigmes marxiste et féministe, annonçant les nombreuses tentatives à venir, au premier chef le féminisme matérialiste des années 1970. C'est avec l'ambition de contribuer à la fois à l'histoire culturelle et à l'histoire des idéologies que cette thèse s'attache à dresser un portrait des liens entre littérature et politique en France depuis le début de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'à la fin des années soixante.

Mots clés : Littérature française, romancières françaises, imaginaire conjugal, politiques de la littérature, idéologie, histoire culturelle, marxisme littéraire, féminisme littéraire, dialectique, triangle amoureux.

## INTRODUCTION

Je me suis longtemps caché que j'étais en quête d'une relation amoureuse idéalisée et que je ne voulais rien de plus au monde que de me sentir profondément aimée par un être envers lequel j'entreprendrais en retour un amour et une admiration de force égale. On reconnaîtra avec moi que ce désir n'a rien d'unique : le point de jonction de mon parcours académique et de ma quête personnelle est cette idée que des forces obscures et moins obscures non seulement dirigent nos existences individuelles, mais donnent leur forme à nos aspirations, nos désirs et nos goûts les plus intimes. Par conséquent, il est à mes yeux évident que cette obsession pour l'amour et la conjugalité – d'autant plus puissante en moi du fait que je l'ai combattue longtemps et avec acharnement – est le produit d'une série d'événements qui dépassent largement mon existence ou ma « personnalité ». De façon schématique, on peut l'expliquer de deux façons. D'abord, j'ai grandi dans un foyer où l'amour était synonyme de bataille et de souffrance, mes parents imparfaits faisant de leur mieux pour s'extirper de conditions économiques précaires et de dépendances qui prennent leur racine dans une série de traumatismes inscrits dans nos corps et transmis de génération en génération. Ensuite, pour combler le vide affectif qui était mon lot, j'ai, comme la majorité de mes contemporaines et de mes contemporains, grandi en consommant des romans, des émissions de télévision et des films (beaucoup), produits culturels où la relation amoureuse hétérosexuelle fait quasi systématiquement office de salvation ultime. Ainsi s'opposent et se complètent parfaitement une vision cauchemardesque de la conjugalité et son contrepoint idyllique : au milieu du chaos sensoriel où s'entremêlaient des trames sonores de comédies romantiques et les violentes querelles de mes parents, j'ai appris très jeune que *seul l'amour conjugal pouvait me sauver de l'amour conjugal*. Je ne m'illusionne donc pas sur ce qui se cache réellement derrière les pages qui suivent, et sur tout ce qui s'y joue inconsciemment.

Si les nombreuses années passées à rédiger ma thèse m'ont appris quelque chose, c'est bien que celle-ci puise toute son inspiration dans cette recherche fanatique : ma thèse de doctorat est, véritablement, et d'abord et avant tout, une thèse sur l'amour, elle est une réelle quête amoureuse, et c'est pourquoi le titre que je lui ai choisi avant même de savoir ce dont il y serait réellement question ne pouvait que commencer par ce mot, *amour*. Je suis la première à reconnaître que le terme a connu, au fil des époques et des civilisations, des définitions différentes, et je serai amenée, au fil d'analyses se voulant attentives au contexte historique, à en circonscrire la portée. Mais dans toutes ses définitions, et ce, sans exception, l'amour est une force censée unir les êtres, permettre leur communion. Par conséquent, cette facette de l'amour sera présente tout au long de ce travail, tout comme y seront abondamment abordés les concepts de séparation, de fragmentation et d'isolement. Ce va-et-vient entre union et désunion reviendra sous diverses formes dans chacun des quatre chapitres qui constitueront les différents arrêts de notre parcours, puisque c'est ce va-et-vient que j'ai cru retrouver dans les écritures de toutes les écrivaines que j'ai étudiées; c'est ce qui m'a, du moins, le plus frappée chez elles. Cette oscillation constante passant de l'idée du partage le plus total à celle de la solitude la plus dure constitue, j'en suis sûre, la réelle unité de mon corpus.

Le titre de ma thèse indique ensuite que j'ai choisi de m'intéresser à un certain visage de l'amour, un visage historiquement situé, soumis à des contraintes idéologiques représentatives d'une certaine époque et d'un certain lieu, la France de la Deuxième Guerre mondiale et des décennies qui suivirent. Il est difficile d'explicitier les raisons exactes derrière la sélection d'un corpus, au-delà de l'exercice académique. Je crois cependant que, par-dessus tout, j'ai retenu ce lieu et cette période à cause du moment fort qu'ils représentent dans l'histoire des idées et plus précisément dans l'histoire des liens entre littérature et politique. La période qui va du début de la Deuxième Guerre mondiale au début des années 1970 est généralement reconnue pour le foisonnement des transformations que le monde connaît, et nul ne doutera que c'est une période

« qui n'a pas été particulièrement pauvre en événements cataclysmiques ni en mutations profondes », pour reprendre la litote de Cornélius Castoriadis dans l'introduction de *La société bureaucratique*, rédigée en 1972. Pour qui serait moins familière ou familier avec le contenu historique contemporain des romans qui seront étudiés dans les prochains chapitres, je me permets de citer la liste des événements que Castoriadis considère comme fondamentaux au cours de ces années qu'on a parfois (et très idéologiquement) appelées les « Trente Glorieuses », liste qu'il rappelle généreusement à notre mémoire dans la même introduction de 1972 :

La Seconde Guerre mondiale et sa fin; l'expansion du régime bureaucratique et de l'empire de la Russie sur la moitié de l'Europe; la guerre froide; l'accession de la bureaucratie au pouvoir en Chine; le rétablissement et l'essor sans précédent de l'économie capitaliste; la fin brutale des Empires coloniaux fondés au XVI<sup>e</sup> siècle; la crise du stalinisme, sa mort idéologique et sa survie réelle; les révoltes populaires contre la bureaucratie en Allemagne de l'Est, en Pologne, en Hongrie et en Tchécoslovaquie; la disparition du mouvement ouvrier traditionnel dans les pays occidentaux, et la privatisation des individus dans tous; l'accession au pouvoir d'une bureaucratie totalitaire dans certains pays excoloniaux, de séries de démagogues psychopathes dans d'autres; l'effondrement interne du système de valeurs et de règles de la société moderne; la remise en cause, en paroles mais aussi en actes, d'institutions dont certaines (école, prison) datent des débuts des sociétés historiques et d'autres (famille) sont nées dans la nuit des temps; la rupture des jeunes avec la culture établie et la tentative d'une partie d'entre eux d'en sortir et, moins apparent mais peut-être le plus important, l'éclipse, qui sait, la disparition pour un temps indéfini des repères hérités et de tous les repères de la réflexion et de l'action, la société dépossédée de son savoir et ce savoir lui-même, enflant comme une tumeur maligne, en crise profonde quant à son contenu et quant à sa fonction; la prolifération sans bornes d'une foule de discours vides et irresponsables, la fabrication idéologique industrialisée et l'encombrement des marchés par une popphilosophie en plastique – tels sont, dans un ordre chronologique approximatif, quelques-uns des faits qu'auraient dû affronter ceux qui,

pendant cette période, se sont mêlés de parler de société, d'histoire et de politique<sup>1</sup>.

Période charnière du point de vue politique, certes, mais qui connaît également une sorte de refoulement du politique vers le privé, et plus précisément vers l'unité économique qui sera la cible de prédilection de bien des campagnes publicitaires : le couple. Dans son ouvrage *Aller plus loin, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, Kristin Ross analyse en profondeur ce mouvement de repli en le liant à la fulgurante modernisation de la France après la Deuxième Guerre mondiale. Elle le décrit en ces termes :

Ce mouvement retentit dans tous les niveaux de la vie quotidienne, quand la nouvelle classe moyenne se retranche dans son tout nouvel intérieur confortable, doté d'une cuisine électrique, dans l'habitable d'automobiles particulières, dans l'intériorité d'une nouvelle vision de la conjugalité et aussi dans une idée du bonheur bâtie autour de la nouvelle unité de consommation des classes moyennes, le couple, ou encore dans la dépolitisation qui répond à l'accroissement de la mainmise bureaucratique sur la vie quotidienne. La modernisation exige la création de larges couches privatisées et dépolitisées, d'une classe moyenne nationale [...]<sup>2</sup>.

D'autres avant elle avaient bien sûr noté ce mouvement de repli, notamment Castoriadis, qui relève et décrit à plusieurs reprises dans ses écrits cette « privatisation » des individus et de la vie publique en général. Ce phénomène est également décrit par Edgar Morin dans son essai de 1962 *L'esprit du temps*, et Henri Lefebvre ne parle pas d'autre chose dans les deux tomes de sa *Critique de la vie quotidienne*, respectivement publiés en 1947 et en 1961. L'intérêt de Ross réside cependant dans sa clairvoyance face aux réels agents de cette nouvelle quotidienneté :

---

<sup>1</sup> Cornélius Castoriadis, « Introduction » [1972], dans *La société bureaucratique 1. Les rapports de production en Russie*, Paris, Union générale d'Éditions, 1973, p. 11-12.

<sup>2</sup> Kristin Ross, *Aller plus loin, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, trad. Sylvie Durastanti, Paris, Éditions Abbeville, 1997 [1995], p. 22.

Bien entendu, dans la mesure où elles sont à la fois les premières victimes et les arbitres de la reproduction sociale, dans la mesure où elles s'avèrent sujettes de la quotidienneté, à laquelle elles sont aussi plus assujetties que quiconque, dans la mesure où elles forment un ensemble d'individus chargés à la fois de la consommation et du mouvement complexe par lequel l'existence sociale des êtres humains se trouve produite et reproduite, les femmes incarnent la quotidienneté : elles en sont les gestionnaires – en un mot, l'incarnation même<sup>3</sup>.

Au vu de ces phénomènes, il semble aller de soi de s'intéresser à la façon dont les premières touchées parleront de cette quotidienneté, qui passe par une conjugalité devenue pierre angulaire du discours social. Si les prises de position proprement politiques des femmes n'abondent pas durant la période étudiée, leurs écrits littéraires, eux, se multiplient. C'est dans cette veine que l'interrogation principale de cette thèse pourrait se formuler : comment la littérature peut-elle parler du monde, ici spécifiquement de notre rapport aux autres, et donc, de l'amour et de cette nouvelle face de la conjugalité? Et y a-t-il quelque chose de spécifique dans la façon qu'a la littérature des femmes de le faire au cours de cette période de grands changements politiques, où le communisme et la pensée marxiste connurent leur apogée?

Au fil des prochaines pages, il sera question à plusieurs reprises de violence, de répression, d'attaque et de défense, de mensonges, d'illusions et de tromperie, de désespoir, d'amertume et de colère, d'injustice et de misère; autant de notions qui s'opposent diamétralement à celle d'amour. Et pourtant, cela ne me semble pas malvenu, au contraire : la raison en est que je crois fermement à l'idée selon laquelle le bien-être naît du mal-être, que sans son opposé pour lui répondre, pour en définir les contours, le bonheur est voué à rester au mieux informe et au pire emprisonné au sein d'une série de définitions positives qui, faute d'un contrepoint, finissent inévitablement par servir les idéologies en vogue, peu importe leur contenu. Dans *Les*

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 84.

*petits chevaux de Tarquinia*, roman de Marguerite Duras publié en 1953, l'un des protagonistes, mari trompé, exprime sa peine au moyen de la tournure paradoxale suivante : « Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour<sup>4</sup> ». Cette phrase, qui n'est paradoxale qu'en apparence, cache en réalité une vérité exprimée le plus simplement qui soit (gage, s'il en est un, de sa vérité) : l'amour est énergie, et donc mouvement; c'est dire qu'aussitôt qu'il se fige, il perd son essence et ne peut plus tenir lieu de l'amour. En cette phrase se profile une pensée profondément philosophique qui sera commune aux écrivaines produisant des récits sur l'amour entre les deux « vagues » de féminisme que connaît le XX<sup>e</sup> siècle français, période de « ressac » qui, sans hasard, se situe précisément dans la période que nous avons circonscrite. Cette pensée philosophique, contemporaine de l'apogée de la popularité du marxisme en France, et que pour les besoins de la cause je nommerai « pensée dialectique », mais qu'on aurait aussi bien pu nommer « pensée critique », est à la fois l'origine et l'aboutissement des réflexions qui sont menées dans mon travail. J'ai essayé, autant que faire se peut, de lui rester fidèle, dans mon choix de contenus à analyser comme dans la façon dont j'ai tenté de mettre en lumière le sens des différentes œuvres qui constituent mon corpus.

\*\*\*

Cette thèse porte sur l'imaginaire conjugal des romans français écrits par des femmes entre 1939 et 1969, période qui connaît simultanément un recul du féminisme d'avant-guerre et une popularisation de la pensée de Marx. Dans cette thèse, je mets à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle la recherche d'un nouage du marxisme et du féminisme constitue l'une des données de « l'inconscient politique<sup>5</sup> » du corpus

---

<sup>4</sup> Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia* [1953], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 936.

<sup>5</sup> Fredric Jameson, *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Viellescazes et Olivier Quintyn, Paris, Questions théoriques, 2012, 471 p.

retenu. À partir d'une méthode qui emprunte autant à la critique de l'idéologie qu'à la poétique des textes, j'essaie de montrer comment une analyse textuelle fine, parfois même pointilleuse, n'empêche pas de formuler des propositions générales dont la portée éclaire de nombreux aspects de l'époque étudiée, mais aussi des pans entiers de nos vies actuelles. Non seulement elle ne l'empêche pas, mais je crois qu'elle la favorise même, en permettant d'enrichir une vue d'ensemble qui, sans ce souci du détail, ne pourrait que constituer une nouvelle version des idéologies qu'elle décrit. C'est le mouvement constant entre le général et le particulier, ces passages qui bondissent parfois rapidement de la description d'une organisation textuelle au mouvement moral qu'elle présuppose (on serait surpris de toutes les conséquences politiques qui peuvent découler d'une simple virgule), qui forme non seulement la méthode que je préconise, mais le cœur dialectique de mon propos. Je dois également reconnaître ma dette envers Bakhtine, pour qui « toutes les idéologies [...] ne sont que des systèmes de signes spécifiques ». Comme lui, je crois que « le langage n'est que le plus universel de tous [ces systèmes de signes], ce qui en fait l'instrument commun de la plupart des idéologies<sup>6</sup> » : ces postulats, qui m'habitent depuis mes débuts universitaires en linguistique, ont donné à mes analyses la configuration qu'elles ont aujourd'hui, forte de quelque quinze ans de péripéties aussi émotionnelles qu'intellectuelles.

Plus généralement, je m'intéresse à des questions de narratologie et à leur portée politique. L'approche narratologique que j'adopte est un « programme herméneutique », déterminé par un « cadre de pertinence », « qui à son tour fait apparaître comme porteurs de sens certains éléments textuels, en reléguant les autres

---

<sup>6</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, p. 12.



dans l'ombre <sup>7</sup>. » Le cadre de pertinence qui détermine mon programme herméneutique provient d'abord des œuvres elles-mêmes, au sein desquelles on constate objectivement une certaine récurrence du thème de la conjugalité ainsi que de pistes de lecture amenant les lectrices à formuler des critiques de celui-ci. C'est ensuite un souci d'historicisation qui me pousse à prendre en compte le contexte de production des textes et certaines caractéristiques sociologiques des autrices (des femmes françaises) afin de proposer que la critique de la conjugalité chez les écrivaines de mon corpus est rendue possible grâce à un nouage entre deux idéologies politiques, le féminisme et le marxisme, un nouage performé d'une façon propre au genre romanesque (et peut-être plus largement à la littérature). Il est pour moi évident que le cadre de pertinence retenu provient également de son interprète : mon identification au sexe féminin et l'origine socioéconomique de mes deux parents ont fortement participé à cultiver chez moi un intérêt envers toute forme de lutte contre l'oppression, en particulier celle qui concernent l'émancipation des femmes et celle s'inscrivant dans un contexte économique de luttes des classes. C'est donc un point de vue situé, ainsi que l'entend la féministe américaine Sandra Harding<sup>8</sup>, qui dirigera l'ensemble des analyses.

Les romans de mon corpus ont été choisis parce qu'ils ont en commun de représenter les contradictions inhérentes à l'amour conjugal, en tant que concept sinon forgé, du moins systématiquement défendu par les idéologies bourgeoise et patriarcale, sous les formes qu'elles empruntent au courant de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Mon corpus principal est ainsi constitué de quatre romans qui mettent en scène un triangle amoureux et qui sont parus entre 1939 et 1964 : *Le coup de grâce* de Marguerite Yourcenar (1939), *L'invitée* de Simone de Beauvoir (1943), *Ravages* de Violette

---

<sup>7</sup> Liesbeth Korthals Altes, « Mouvements perpétuels : la narratologie entre science et herméneutique », dans Jouve, Vincent (dir.), *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, Reims, Épure, 2013, p 104.

<sup>8</sup> Harding, Sandra, *The Science Question in Feminism*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1986.

Leduc (1955) et *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras (1964). Ces fictions narratives mettent toutes en scène au moins un trio de personnages où, d'une manière ou d'une autre, malgré l'apparente « liberté » sexuelle, les personnages souffrent énormément. L'institution conjugale, qu'on pourrait croire mise à mal par le libertinage du triangle, se voit en réalité renouvelée à travers une forme tout aussi opprimante, principalement pour les femmes. Dans presque tous ces romans est simultanément mis en lumière le caractère marchand à la base de la conception bourgeoise de l'amour romantique. Cette thèse entend montrer que ces deux critiques, celle de la société bourgeoise et celle de la société patriarcale, sont non seulement menées, mais articulées l'une à l'autre par des moyens proprement narratologiques, à travers le thème de la conjugalité.

La figure classique du triangle amoureux a été retenue comme motif fondateur parce qu'il est utilisé par les écrivaines françaises afin de dialectiser l'opposition entre conscience individuelle et conscience collective : je propose que la triangulation relationnelle des rapports amoureux s'apparente à une dialectique d'inspiration marxiste hétérodoxe, où, au lieu de la synthèse traditionnelle, la tierce personne du triangle amoureux, celle qui s'adjoint à un couple, est érigée en source de connaissance paradoxale. Nous verrons que ce rôle évolue au fil des décennies, mais il reste néanmoins systématiquement la clé de toutes nos analyses. En montrant ce qu'il y a de collectif dans les destinées individuelles, les récits de mon corpus font la belle part au principe de non-identité fondamental dans la dialectique d'un marxiste hétérodoxe comme le philosophe allemand Theodor Adorno, dialectique envers laquelle mes analyses entretiennent une dette certaine. Selon le philosophe allemand, la dialectique est l'acte de « rompre la contrainte identitaire au moyen de l'énergie accumulée en elle, figée dans ses objectivisations<sup>9</sup> ». Le rôle du tiers chez les

---

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* [1966], trad. par le groupe de traduction du Collège de Philosophie : Gérard Coffin et al., Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003 [1978], p. 193.

écrivaines françaises ne serait donc ni de résoudre les contradictions, ni de les faire disparaître, mais au contraire de les exacerber pour qu'apparaisse clairement aux yeux des lecteurs et lectrices que l'individuel et le collectif n'ont d'identité qu'en tant que non-identité, à savoir dans la mesure où ils se contiennent simultanément l'un et l'autre. C'est à travers la critique implicite d'un imaginaire conjugal où le couple hétérosexuel est érigé en standard de la réussite individuelle que les écrivaines du corpus à l'étude réussissent à montrer que ce sont au contraire des considérations politiques, sociales et historiques qui déterminent la forme que revêt l'amour romantique. Évidemment, le terme « dialectique » a souffert plusieurs définitions au fil des siècles, il convient donc de préciser pour terminer que la dialectique mise à l'œuvre par les écrivaines de ce corpus se rapproche probablement le plus d'une « dialectique négative », encore une fois très adornienne, qui ne présuppose aucune réconciliation, s'écartant, en cela, de plusieurs interprétations de la dialectique hégélienne et marxiste. Ainsi que le note Christophe David dans son introduction à la retranscription d'un cours sur la métaphysique qu'Adorno donne vers la fin de sa vie,

la métaphysique comme « philosophie dernière » est ainsi articulée avec l'éthique. De deux façons. Tout d'abord, elle ne doit plus viser l'adéquation ou la réconciliation avec la réalité mais aider à « faire exprimer la souffrance », car telle « est [désormais] la condition de toute vérité ». Disons qu'elle n'est plus neutre vis-à-vis de la réalité. Ensuite, c'est une métaphysique qui inclut l'exigence marxienne de réalisation et prétend donc, un jour, être réalisée<sup>10</sup>.

Sous la plume d'Adorno, « métaphysique » et « dialectique » semblent s'équivaloir, et c'est bien dans cette optique, régie par cette même « éthique » d'expression de la souffrance et d'exigence de réalisation, que le terme sera employé tout au long de cette thèse. De plus, cette absence de neutralité également évoquée est en phase avec

---

<sup>10</sup> Christophe David, « *Minima Metaphysica*. Notes sur Adorno et le sauvetage de la métaphysique », dans Theodor W. Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes*, trad. Christophe David, Paris, Payot & Rivages, 2006 [1998] [1965, pour le cours], p. 24.

l'idée d'un point de vue toujours situé, et l'absence de réconciliation peut être comprise par l'absence de la synthèse qu'on retrouve dans le modèle dialectique traditionnel. L'absence de synthèse dialectique est d'une grande importance pour mon propos, puisque c'est cette absence même qui, à mon sens, distingue les textes littéraires des idéologies qui habitent leur inconscient. Si l'objectivité de la contradiction est bel et bien « ce qu'il y a d'exaspérant dans la dialectique<sup>11</sup> », c'est parce que la contradiction incarne le mouvement incessant de la pensée, seule défense possible contre la fixité de la synthèse. Comme le remarque déjà Henri Lefebvre en 1958, « dans le domaine littéraire, l'exaltation du "héros positif" et uniquement positif n'a abouti qu'à un pénible échec.<sup>12</sup> » Il va sans dire que ce héros positif, dépourvu de contradictions, est absent des romans que j'étudie. Allant dans le sens des critiques du réalisme socialiste formulées par Lefebvre et plus généralement par l'ensemble des marxistes critiques de la même époque (Sartre et Althusser, par exemple), mon analyse montrera que l'absence de positif, qui se traduit dans les cas extrêmes par la mort d'une femme – mort corporelle dans *Le coup de grâce* et *L'invitée*, mort émotionnelle dans *Le ravissement* –, constitue néanmoins une tentative de consolation. Le « récit-consolation », ainsi que le nomme Michael Foessel, loin du sédatif religieux – « opium du peuple » selon le mot marxien –, « a pour objectif de présenter la fin réelle (*i.e.* le malheur) comme une fin parmi d'autres, donc de rouvrir le possible et le langage par-delà les clôtures de l'expérience », et par là même de « réinscri[re] le sujet dans un vivre-ensemble dont la douleur l'a exclu<sup>13</sup> ». C'est donc l'envers du discours idyllique de l'après-guerre sur la conjugalité, une part centrale de la négativité refoulée de l'idéologie bourgeoise, que les romans de mon corpus travaillent, au confluent du marxisme et du féminisme, à porter au jour.

---

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Henri Lefebvre, *Problèmes actuels du marxisme*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Presses universitaires de France, 1960 [1958], p. 11.

<sup>13</sup> Michaël Foessel, « Grammaire de la consolation », *Études*, n° 5, mai 2014, p. 59 et 56.

\*\*\*

Si on veut bien reconnaître avec Barthes que le discours amoureux est d'une « extrême solitude<sup>14</sup> », le discours *sur* le discours amoureux, lui, l'est nettement moins : nombreux sont les chercheurs et chercheuses qui ont étudié les diverses manières dont, au fil des siècles, la littérature a donné corps à la parole amoureuse, au point que certains en sont arrivés à ne voir dans ces deux discours, le discours littéraire et le discours amoureux, qu'un seul et même langage. C'est le cas, par exemple, d'Alain Vaillant, qui, dans *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, en 2002, défend l'idée selon laquelle la littérature s'est peu à peu érigée en domaine du savoir, dont la spécificité des connaissances relèverait précisément de l'amour. Pour Vaillant, le roman est « cet espace imaginaire où l'amour prend la parole<sup>15</sup> » : non pas discours « sur » l'amour, ou « à propos » de l'amour, mais bien discours « de » l'amour. Or Vaillant le remarque lui-même, pour accorder du crédit à cette thèse, il faut accepter que littérature et vérité aient de solides assises communes : non seulement doit-on poser la littérature comme source privilégiée de savoir sur l'amour, mais il faut de plus considérer que les paroles d'amour sont nécessaires à la diégèse romanesque, sans quoi le roman serait tout simplement « incapable de faire son office de machine affabulatrice<sup>16</sup> ». Tout au long de son essai, Vaillant répète qu'il se réfère au roman dans son ensemble, mode discursif par excellence de l'amour, allant jusqu'à prétendre que ses analyses pourraient s'appliquer à la littérature au grand complet : « Littéralement, le roman (et rappelons, une dernière fois, qu'il n'est pas interdit de penser, derrière ce mot, à la

---

<sup>14</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 7.

<sup>15</sup> Alain Vaillant, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoir », 2002, p. 11.

<sup>16</sup> *Idem.*

littérature) crée l'amour, et nous le lègue, à demi-imaginaire, à demi-réel.<sup>17</sup> » Même si les thèses de Vaillant sont souvent convaincantes, la constitution du corpus au regard des ambitions transhistoriques de l'étude reste discutable, et les partis pris de l'auteur sont tels qu'ils appellent eux-mêmes la critique : Laclos, Diderot, Stendhal, Balzac, Hugo, Fromentin, Flaubert, Musset, Zola, Mallarmé et Proust. Nul besoin de faire remarquer la criante absence des femmes<sup>18</sup>. Par l'exclusion des écrivaines en tant que productrices d'un discours amoureux, Vaillant leur refuse, sans doute involontairement, le statut de sujets, les reléguant à leur traditionnel statut d'objets de la passion masculine.

Les partis pris de Vaillant ne s'arrêtent pas à la constitution d'un corpus exclusivement masculin. Certaines des analyses tablent sur les reliquats d'une culture patriarcale dont l'auteur entend pourtant se dissocier. L'analyse que Vaillant propose de *Le rouge et le noir* en est un exemple probant. Deuxième roman de Stendhal, publié pour la première fois en 1830, l'histoire de Julien Sorel, provincial ambitieux, a fait couler beaucoup d'encre. Au centre de l'intrigue, on retrouve un triangle amoureux : Julien, d'origine provinciale mais motivé par le désir de s'émanciper de sa classe sociale, s'éprend de Louise de Rênal, femme du maire chez qui il est précepteur. Parce que Madame de Rênal est déjà mariée, et malgré la réciprocité de leur amour, une série de péripéties sépare les amants. Le roman culmine lorsque Julien, dans une église bondée, tente d'assassiner son ancienne maîtresse en tirant sur elle à deux reprises. Cet acte donnant suite à une lettre de Madame de Rênal qui exposait aux yeux du nouveau cercle de Julien son désir éhonté d'ascension sociale, les exégètes de Stendhal, en règle générale, interprètent le geste violent de Julien comme purement vindicatif. L'analyse de Vaillant se démarque par le statut

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>18</sup> Dans cet ouvrage, « la » littérature ne semble en fin de compte être constituée que du canon masculin français.

fondamental accordé au discours amoureux, qu'il comprend, rappelons-le, comme constitutif du genre romanesque, en tant que « mécanisme de défense contre la rhétorique<sup>19</sup> ». La problématique que travaille Stendhal serait ainsi, selon Vaillant, la conciliation de la « subjectivation de l'amour » et de son « objectivation par l'ambition ». Vaillant avance que la clé de ce nouage se retrouve dans la tentative d'assassinat de Mme de Rênal par Julien, qu'on devrait classer, selon lui, non pas comme la marque d'une ambition personnelle, mais comme l'expression d'une parole amoureuse :

l'acte criminel appartient à la sphère de l'amour, non de l'amour-propre. Julien tire sur Mme de Rênal non parce qu'elle l'empêche de parvenir à son but, mais parce que, en écrivant ce qu'elle a écrit, elle a pu laisser entendre que leur amour n'avait pas existé. Rien, dans le texte, ne permet de démêler la cause de l'effet : on ne saura jamais si Julien, conscient de ses motivations, tire par amour ou si son « coup de folie » lui révèle son amour. Il est sûr, en revanche, que le coup de feu crée une rupture, forte et brutale, dans la logique du récit. Julien ne récite plus un texte d'amour mais, au contraire, lit une lettre qui remet en cause un sentiment qu'il pouvait penser acquis : tout se passe alors comme si, cessant d'être partagé entre l'amour et l'ambition, il comprenait que la seule issue pour lui consistait à mettre l'ambition au service de l'amour et à se consacrer à Mme de Rênal, en supprimant du même coup la ligne de partage invisible qui divisait le récit. De fait, c'est le coup de feu qui transforme le récit d'une ambition sociale en un roman d'amour, et donne voix, enfin, au discours amoureux<sup>20</sup>.

Fondamental à l'imaginaire conjugal romanesque est cette idée absurde (et pourtant lieu commun!) qu'un amant épris puisse « tirer par amour » sur l'élue de son cœur. Bien loin du « coup de folie », ce geste à l'apparence extrême – au même titre que l'interprétation qu'en propose Vaillant – incarne plutôt la banalité de la violence romantique, qui a sans doute toujours existé, mais à laquelle, au XIX<sup>e</sup> siècle, la

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 54.

montée de l'idéologie bourgeoise donne une teinte particulière. À l'époque où *Le rouge et le noir* est publié, la domination de la classe bourgeoise française va déjà bon train : on pourrait plutôt voir dans le geste de Julien la tentative ultime d'accéder à la position sociale tant convoitée – celle de la bourgeoisie – en traitant Madame de Rênal comme une marchandise, dont on peut disposer lorsqu'elle fait obstacle à ses intérêts.

Certainement, la « violence amoureuse » est une notion fondamentale aux romans de mon corpus : *Le coup de grâce* et *L'invitée* se soldent tous deux par l'assassinat d'une femme, punie, dans les deux cas, pour avoir confondu « amour » et aliénation en sombrant aveuglément dans cet *amor fati* si bénéfique aux hommes dont le destin est puissance et réussite, mais mortel pour les femmes, à qui le monde occidental industrialisé refuse la prise en charge de leur avenir. De manière moins sensationnelle, *Ravages* et *Le ravissement de Lol V. Stein* brodent également autour de ce thème : une fois réunis, ces quatre romans forment une toile où le lien dialectique entre conjugalité et violence éclate au grand jour et montre dans toute sa complexité la part idéologique derrière l'idée de romance. Si ce « à quoi *Le rouge et le noir* permet d'assister, c'est bien à l'émergence du discours amoureux, rendue possible par le sacrifice que le héros en formation fait de son ambition à l'amour<sup>21</sup> », on se demande justement ce que la pauvre Louise de Rênal, elle, obtient dans cet échange où elle est littéralement troquée pour l'élévation spirituelle du genre romanesque.

À certains égards, l'ouvrage de Vaillant n'est pas sans rappeler un autre essai discutant des liens entre amour et littérature, plus ancien celui-là, publié en 1939. *L'amour et l'Occident*<sup>22</sup>, du philosophe personnaliste Denis de Rougemont, prétend remonter aux racines historiques de la représentation de l'amour dans la littérature

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>22</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, édition définitive, Paris, Librairie Plon, 1972 [1939].



occidentale afin d'en proposer une sévère critique<sup>23</sup>. Jonglant avec l'éternel duo d'Éros et Thanatos, Rougemont remarque que l'amour occidental est devenu, au fil du temps, fondamentalement malheureux : « L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la *passion* d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental<sup>24</sup>. » Selon l'auteur, ce malheur passerait, « neuf fois sur dix<sup>25</sup> », par la forme de l'adultère : « Et l'adultère, enfin, n'est-ce que cela? Un vilain mot? Une rupture de contrat? [...] c'est souvent bien davantage : une atmosphère tragique et passionnée, par-delà le bien et le mal, un beau drame ou un drame affreux... Enfin, c'est un drame, un *roman*. Et romantisme vient de roman...<sup>26</sup> » Ses propos préfigurent ceux de Vaillant : le roman et l'amour (malheureux dans le cas de Rougemont) seraient, encore une fois, dans leur essence même, inextricablement liés. L'essai de Rougemont anticipe aussi celui de Vaillant dans la mesure où ces considérations sont abordées d'un point de vue exclusivement masculin : les ouvrages de fiction dont Rougemont parle sont tous écrits par des hommes, et l'amour est dépeint, une fois de plus, à partir d'un point de vue situé, mais non reconnu comme tel.

Rougemont choisit comme archétype de l'amour occidental le triangle amoureux de *Tristan et Iseult*, archétype par excellence de ce qu'il appelle « l'amour-passion » : un amour qui a travesti son rapport à Dieu dans le rapport amoureux humain, où

---

<sup>23</sup> Dès la sortie de l'ouvrage, Sartre, qui l'a somme toute apprécié, remarque néanmoins à juste titre le manque de crédibilité historique de plusieurs de ses jugements, notamment ceux sur la Chine. Jean-Paul Sartre, « *L'Amour et l'Occident* », *Europe*, n° 198, 15 juin 1939. Repris dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 2010 [1947], p. 80-87.

<sup>24</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 16. Rougemont souligne.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 25.

l'obstacle à la pleine réalisation de la relation hétérosexuelle constitue l'élément narratif crucial. « Tristan et Iseut ne s'aiment pas, ils l'ont dit et tout le confirme. *Ce qu'ils aiment, c'est l'amour, c'est le fait même d'aimer.* Et ils agissent comme s'ils avaient compris que tout ce qui s'oppose à l'amour le garantit et le consacre dans leur cœur, pour l'exalter à l'infini dans l'instant de l'obstacle absolu, qui est la mort.<sup>27</sup> » Ce caractère réflexif qu'aurait revêtu l'amour serait la figure suprême de la décadence de notre civilisation en ce qu'il constitue un mode représentationnel non dialectique où les rapports humains apparaissent comme profondément aliénés. La superficialité de l'analyse du philosophe devient rapidement apparente : non seulement nie-t-il à la littérature tout son potentiel subversif sans jamais expliquer les raisons de son postulat, mais il se contente de plus d'une vague définition de la « dialectique », sans préciser à quelle sorte de mouvement de la pensée il fait référence, et sans non plus indiquer clairement en quoi la forme du triangle amoureux constituerait sans équivoque possible son antithèse la plus vile. Si on sent bien que le rapport sujet-objet est selon lui problématique dans la mesure où l'objet n'est plus autrui mais bien l'obstacle à autrui, nul effort n'est déployé pour démontrer comment le mouvement dialectique ferait forcément défaut à cette structure ternaire. Par ailleurs, si on reconnaît volontiers que la relation amoureuse a été, comme toute relation humaine d'ailleurs, réifiée sous l'effet des transformations sociales, c'est-à-dire figée dans son mouvement dialectique, il semblerait plus juste, d'un point de vue historique, d'attribuer ce phénomène à l'industrialisation capitaliste, plutôt que de regrouper dans un même corpus indifférencié toute la littérature occidentale produite depuis l'ère des troubadours.

Plus intéressante est ainsi la proposition de Pascale Noizet, qui fait remonter la conception littéraire de l'amour moderne au roman pathético-sentimental, dont

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 43.

*Paméla ou la vertu récompensée*, écrit en 1740 par Samuel Richardson, est selon elle le modèle par excellence. Noizet affirme que

le genre pathético-sentimental qui émerge au XVIII<sup>e</sup> siècle opère un recentrage de l'amour sur les positions de sexe, franchissant la frontière des classes sociales. L'histoire se réalise dorénavant à l'intérieur du couple – elle se privatise en quelque sorte – et cette nouvelle éthique organise un matériau romanesque qui concentre son récit sur une héroïne problématique dont l'amour au sein de la relation hétérosexuelle sera le principal terrain d'expérience. À l'idée d'épreuve qui caractérise l'histoire sentimentale préindustrielle se surajoute l'idée de formation et d'apprentissage. Mais, là réside la nouveauté structurale, l'épreuve autrefois actualisée entre le couple amoureux et l'ordre social prégnant se réalise cette fois par l'antagonisme formateur entre les deux protagonistes : ce rétrécissement du monde s'organise sur un réseau sémiotique propre à la relation hétérosexuelle puisque celle-ci devient constitutive du rapport amoureux<sup>28</sup>.

Cette idée du roman d'apprentissage où la seule expérience possible de l'héroïne se déroule dans le cadre très strict de la relation amoureuse hétérosexuelle sera éclairée par le troisième chapitre, où nous plongerons dans les œuvres de Violette Leduc, qu'on a proposé avant moi de considérer comme de véritables *Bildungsromane*. Pascale Noizet ajoute que cet amour moderne tranche avec l'amour féodal, qui, somme toute, s'opposait à l'ordre des choses dans la mesure où le troubadour était épris d'une dame mariée, qui ne lui « appartiendrait » donc jamais. Ce qui caractérise réellement l'amour moderne, c'est que, désormais, il s'intègre parfaitement dans la société : on passe du mariage de convenance au mariage d'amour, qui, comme le note avec justesse Noizet, « sous-entend un libre arbitre<sup>29</sup> »... et c'est peut-être là que naît en réalité la véritable idée de conjugalité, dans la mesure où ce libre arbitre cache en réalité la fonction répressive de l'amour :

---

<sup>28</sup> Pascale Noizet, « L'amour moderne : de tradition en transgression ou... la féminité en question », *Tangence*, n° 47, 1995, p. 9-10.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 10.

en passant quasiment du sacré au profane, l'amour devient au XVIII<sup>e</sup> siècle un fondement structural de la construction hétérosociale des catégories de sexe, et dans ce sens il fait en sorte de devenir un élément constitutif de la féminité. Ainsi, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, le récit sentimental moderne s'applique à différencier les sexes tout en emprisonnant, de façon spécifique, le personnage féminin dans l'amour<sup>30</sup>.

Noizet critique avec raison l'idée que l'amour n'a pas de sexe, que c'est un sentiment universel et a-historique. Son hypothèse est que, parce qu'il « structure la spécificité des rapports sociaux de sexe, l'amour construit ce qui dans l'histoire reste unique : un rapport de domination où le dominé doit aimer le dominant<sup>31</sup> ». Elle ajoute que, de ce point de vue, « l'amour ne peut plus apparaître comme un donné inhérent à une nature humaine indifférenciée : il est bel et bien un construit socio-culturel qui impose un régime politique de spécification sociosexuée et d'obligation hétérosexuelle<sup>32</sup> ». La littérature, dans tout ça, et spécialement le genre romanesque, a un rôle des plus importants dans la reproduction de ce construit social, puisqu'il raconte plus souvent qu'autrement et « sans malentendu »

que si l'histoire est hétérosexuelle, l'amour, en tant que condition de production du rapport, est par nature féminin. Dans ce sens, la société occidentale produit depuis le XVII<sup>e</sup> siècle un dicible solidement charpenté qui impose l'amour comme un élément structural de la féminité sociale<sup>33</sup>.

C'est surtout, pour Noizet, le genre pathético-sentimental qui, bien sûr, impose une nouvelle idée de l'amour. Elle prend le roman déjà cité de Samuel Richardson pour exemple et, d'une manière qui nous intéressera particulièrement, souligne que l'amour hétérosexuel transgresse désormais librement la barrière des classes sociales.

---

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 207.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 203.

La chercheuse rappelle que quand « Richardson écrit *Paméla ou la vertu récompensée* dans les années 1740, l'Angleterre est en pleine mutation sociale : elle amorce son virage vers la Révolution industrielle. La société anglaise du dix-huitième siècle est à ce niveau caractérisée par une forte mobilité sociale<sup>34</sup>. » Noizet l'explique par une transmutation du type de classes : ce qui importe désormais, ce sont les classes de sexe, et non pas les classes économiques, c'est l'antagonisme entre le masculin et le féminin (et la contradiction que leur union fait irrémédiablement surgir) que le roman s'applique désormais à aplanir.

Si on ne peut qu'abonder dans son sens, la période circonscrite par Noizet reste cependant encore une fois assez longue, et celle-ci ne tire pas de conséquence directe de sa remarque au sujet de la période au cours de laquelle apparaît selon elle le genre du roman pathético-sentimental. Je crois que ce n'est pas un hasard si le genre se développe au même moment où le capitalisme prend son essor en Angleterre, et si la question de la mobilité sociale est désormais tenue pour acquise. Nous y reviendrons à plusieurs reprises au cours de notre parcours, mais nous pouvons simplement affirmer pour le moment que l'amour et la condition économique iront de pair dans chacun de nos romans. Nous verrons que chacune des œuvres retenues marque d'une façon ou d'une autre cette intersection fondamentale entre l'oppression des femmes et l'oppression économique, préparant un terreau fertile au féminisme matérialiste des années 1970 et 1980.

La présentation d'un quatrième et dernier essai me permettra de mieux cerner la période historique des œuvres étudiées et de montrer la pertinence de les regrouper au sein du même corpus. Moins ambitieuse mais gagnant par là en précision, l'historienne britannique de la littérature Lynne Pearce explore elle aussi la question

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 27.

de l'amour romanesque dans son essai de 2007 *Romance Writing*<sup>35</sup>. Elle y conduit une analyse de la transformation du roman d'amour européen se concentrant sur le XX<sup>e</sup> siècle, qu'elle découpe en trois périodes qui se chevauchent. Selon l'auteure, la période intermédiaire, qu'elle situe de 1945 à 1975, et qui correspond à peu près à la période de mon corpus, se caractérise par un amour qui est désormais dirigé vers soi, faisant écho, d'une certaine manière, aux idées de Rougemont. Contrairement à ce dernier, Pearce différencie ce type de représentation amoureuse de celui de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à 1945), où les représentations de l'amour sont alors fortement influencées par la guerre (à venir ou en cours) et la séparation qu'elle implique pour tant d'amants et amantes. La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle serait caractérisée par un sentiment amoureux dépeint comme « une force qui peut inspirer les individus concernés à créer, collaborer, et à laisser leur empreinte sur le monde à travers le don constitué par leur sacrifice mutuel<sup>36</sup> ». Pearce se sert de l'œuvre d'Olivia Schreiner, écrivaine sud-africaine d'origine anglaise et influencée par l'œuvre de George Eliot, afin d'exemplifier ce qu'elle croit caractéristique du tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Pearce constate que l'amour romantique est alors producteur d'un troisième terme, qui symbolise ce que le couple uni apporte à la société où leur relation s'épanouit. Cette dernière devient « une mission sociale ou intellectuelle qui servira l'humanité et aidera à la faire prospérer<sup>37</sup> ». Le troisième terme de l'équation amoureuse est ici littéralement une *production*. Chez Schreiner, écrivaine pacifiste aux allégeances féministes, cette production passe par le travail. Pearce souligne que, comme plusieurs autres militantes suffragistes de son époque,

---

<sup>35</sup> Lynne Pearce, *Romance Writing*, Cambridge, Polity Press, 2007.

<sup>36</sup> « a force that can inspire the individuals concerned to create, and collaborate, and leave their mark upon the world through a gift of mutual (self-)sacrifice. » *Ibid.*, p. 129. Je traduis. Comme Pearce le mentionne, cette conception de l'amour, au moment où des millions d'hommes et de femmes s'apprêtent à « l'ultime sacrifice » pour la nation, est profondément idéologique. *Ibid.*, p. 112.

<sup>37</sup> « a social or intellectual mission that will serve, and prosper, humanity ». *Idem*. Je traduis et je souligne.

Schreiner est convaincue que l'émancipation des femmes ne sera achevée que si on leur permet d'accomplir un travail dont les bienfaits rejailliraient sur l'ensemble d'une communauté. Malgré ses idées progressistes, Schreiner reste convaincue que ce travail ne prend sa pleine signification qu'au sein d'une relation conjugale entre un homme et une femme. Cette vision d'inspiration chrétienne, qui cherche la rédemption du mariage à travers le concept de « mission », est également parsemée de termes à consonance économique : prospérité, production, travail<sup>38</sup>. Jamais, cependant, Pearce ne lie sa réflexion sur l'amour aux transformations des modes de production et à l'arrivée d'un paradigme de la production qui fait de l'économie la base absolue de toute l'existence humaine.

Pearce marque le passage de l'amour dirigé vers un tiers (la production sociale) à l'amour de type individualisant aux alentours de la fin des années quarante et début des années cinquante, soit après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Selon elle, la modernité de l'amour littéraire se définit principalement par un passage du roman d'amour à une certaine forme de *Bildungsroman* de la romance, son hypothèse étant que les romans modernes opèrent un déplacement de la relation amoureuse : « ils détournent la romance de l'accomplissement d'une relation épanouissante ou inspirante vers la production d'un soi sexuel dont le besoin de l'autre est d'abord et avant tout instrumental<sup>39</sup>. » La ferme croyance dans un futur où les amants séparés seraient réunis était une des composantes idéologiques de l'amour typique de l'époque de la Grande Guerre. Après la Deuxième Guerre mondiale, la croyance dans

---

<sup>38</sup> Par exemple : « there can be no doubt that 'work' and companionship validated one another in a special way [...]. This, then, is romantic love [...] unequivocally defined by the 'z' factor [...]. In what way, or to what extent, the love [...] is sexual matters far less than its *purpose*; the ['] that each lights in the other is, after all, not ultimately 'about' the self, or the other, but the z which that collaboration can produce. » *Ibid.*, p. 137.

<sup>39</sup> « [they] shift romance away from the achievement of a fulfilling and/or inspiring *relationship* to the production of a sexual self whose need of the other is primarily instrumental. » Je traduis. *Ibid.*, p. 154-155.

le futur de l'humanité en général est sérieusement entachée : « En 1945, en effet, la guerre avait remis en question la foi du monde en l'humanité et le progrès de l'histoire, non seulement une, mais deux fois.<sup>40</sup> » C'est notamment pour cette raison que la littérature après la Deuxième Guerre mondiale aurait un goût pour la représentation des *affairs*, ces liaisons sans futur. Pour Pearce, le roman de Graham Greene *The End of the Affair* – où encore une fois on assiste à un triangle amoureux qui se clôt par la mort d'une femme adultère – est représentatif de l'état d'esprit qui règne après la Deuxième Guerre mondiale. , les romanciers modernes se détourneraient peu à peu de l'idée, désormais considérée naïve, voire utopique, que l'amour est un sentiment transcendant pouvant accoucher d'un troisième terme constructif, et iraient jusqu'à faire de la relation amoureuse traditionnelle la figure par excellence du monde déchu. Dans la recherche frénétique de partenaires sexuels, notamment celle des héroïnes de romans de l'après-guerre, se lirait donc un désir de forger sa subjectivité propre au détriment du rapport à autrui, un individualisme qui sera souvent décrit comme « maladif », nuisible au bien commun<sup>41</sup>.

Si on la compare aux propositions de Rougemont et de Vaillant, l'analyse de Pearce est certainement plus intéressante, ne serait-ce que d'un point de vue historique. Son analyse gagnerait néanmoins en profondeur si elle historicisait encore davantage les périodes qu'elle découpe, en les liant aux idéologies politiques qui naissent et se développent au courant du XX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, on peut légitimement opposer à Alain Vaillant qu'au XX<sup>e</sup> siècle, un autre domaine de la pensée, de l'action et du savoir a l'ambition d'explorer, de manière critique, les liens entre amour et vérité :

---

<sup>40</sup> « By 1945, indeed, war had challenged the Western world's faith in humanity and history-as-progress not once, but *twice*. » Je traduis. *Ibid.*, p. 130.

<sup>41</sup> Interprétation liée au développement de la psychanalyse : « this turning away from love as the means of both personal, and social, salvation is expressly linked to the birth of sexology and psychoanalysis: to a newly sophisticated understanding of the supreme irrationality and perversity of sexual desire. » *Ibid.*, p. 134.



celui du féminisme. On peut difficilement ne pas remarquer que la période que Pearce appelle « moderne », celle de « l'amour pathologique », se situe très précisément entre les luttes des féministes réformistes, qui se soldent par l'obtention de vote des femmes françaises en 1944, et la naissance du féminisme radical au début des années soixante-dix, dont un des plus grands gains est la légalisation de l'avortement en 1975.

Cette période est par ailleurs, comme nous l'avons dit, celle de l'apogée du marxisme français : d'une part, le Parti communiste fait élire le plus de représentants de toute son histoire lors de l'élection de 1945 (dont, rappelons-le, un nombre record de femmes), ne voyant décliner sa popularité qu'à partir du rapport Khrouchtchev, onze ans plus tard. D'autre part, à partir de la mort de Staline en 1953 et des débats houleux à la suite du XX<sup>e</sup> congrès du Parti communiste de l'Union soviétique se développent dans différents milieux intellectuels plusieurs formes de marxisme hétérodoxe. Qu'on l'appelle marxisme « dissident » comme Louis Soubise, ou « marxisme occidental » comme Perry Anderson, cette critique du marxisme menée de l'intérieur a pour double fondement la remise en question de la primauté absolue de l'exploitation économique et un intérêt renouvelé pour les formes multiples de l'aliénation idéologique. C'est dans cet esprit que le féminisme radical des années soixante-dix tentera de réconcilier le paradigme marxiste avec la priorité accordée à la lutte contre l'oppression des femmes en faisant de l'aliénation politique (caractérisée par un rapport dominant-dominé et non plus simplement bourgeois-prolétaire) un phénomène précurseur de l'apparition des classes sociales industrialisées. Je reviendrai à ces questions en détail dans le premier chapitre, en exposant notamment la manière dont s'entremêlent marxisme et féminisme au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Pour l'instant, il suffit de remarquer que les points d'intersection entre marxisme et féminisme sont multiples, et que ces deux courants de pensée auront comme ambition d'encadrer les réflexions sociales sur l'amour et la conjugalité, en accordant une place de plus en plus prépondérante aux éléments que le marxisme

dogmatique (qu'on pourrait aussi appeler le marxisme d'État) s'acharne à confiner à une superstructure sans réelle incidence sur le monde.

\*\*\*

Si on accepte la thèse de Vaillant voulant que la production romanesque masculine soit indissociable du discours amoureux, on peut se demander ce qu'il en est de la production romanesque spécifiquement féminine. C'est la question à laquelle cette thèse tentera d'apporter quelques éléments de réponse. Les romans de mon corpus principal ont été réunis parce qu'ils travaillent à la mise sur pied d'un discours amoureux, non pas pour l'exalter, mais pour en montrer les failles et faire s'écrouler l'illusion qu'il constitue. Si les femmes de mon corpus ne sont certes pas les premières à se méfier d'un sentiment qui provoque à tout le moins autant de malheur que de bonheur, j'entends montrer que leurs œuvres innovent par cet arrimage bien précis entre marxisme et féminisme qui forme un tremplin à la déconstruction de l'amour conjugal compris comme source d'aliénation. Contrairement aux autrices variées du corpus qu'étudie Pascale Noizet dans son travail, nous verrons que cette attaque envers la conjugalité ne passe ni par la satire, ni par la parodie d'un genre littéraire.

Le premier chapitre est divisé en deux parties : après avoir exposé les différents points de jonction et de disjonction du marxisme et féminisme au courant du XX<sup>e</sup> siècle, je proposerai une analyse du roman *Le coup de grâce*, de Marguerite Yourcenar. Le narrateur de ce court roman de 1939 est un officier prussien blessé pendant la Guerre d'Espagne, qui se remémore les combats menés par l'Armée blanche contre les troupes bolchéviques en 1919, dans le prolongement de la révolution d'Octobre 1917. Ayant trouvé refuge avec ses troupes dans le château de son ami Conrad de Reval et de la sœur de celui-ci, Sophie de Reval, le froid Éric, dans l'attente d'ordres de ses supérieurs, contemple avec complaisance l'amour de

plus en plus manifeste de la jeune femme, tout occupé qu'il est plutôt de son ami Conrad, envers lequel il entretient des sentiments ambigus. Virginie Di Giorgio a bien montré que, pour le protagoniste yourcenarien typique, le sentiment amoureux enclenche irrémédiablement un processus de chosification de l'autre destiné à assurer la domination sur une femme dont la force des sentiments effraie<sup>42</sup>. C'est l'amour comme champ de bataille, où tout se passe comme si l'un des deux membres du couple devait forcément être éliminé en fin de course, ce qui s'avère dans *Le coup de grâce* : ayant rejoint les Rouges, Sophie est faite prisonnière par le bataillon d'Éric. Elle refusera d'être libérée, exigeant plutôt comme dernier souhait que celui qu'elle aime la fusille. Les questions politiques constituent également un arrière-plan très présent, qui contribue à opposer les sexes ainsi qu'à mettre l'accent sur le concept de propriété. Si Sophie se joint aux bolchéviques, c'est bien parce que le communisme lui fournit un paradigme d'intellection du malheur féminin. Venue du plus profond de son expérience de la souffrance, la conversion de Sophie au bolchévisme constitue un geste d'une radicale cohérence, sans égal dans le roman sinon dans l'œuvre de Yourcenar, et que le narrateur du *Coup de grâce* tentera vainement de reproduire à travers son imparfaite mise en récit d'un passé qui le hante.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse du premier roman de Simone de Beauvoir, en 1943. Quatre ans après la publication du *Coup de grâce*, la jeune écrivaine fait ses débuts comme romancière avec *L'invitée*, roman dont on a pu dire qu'il tente la synthèse entre métaphysique et psychologie<sup>43</sup>. Contrairement au *Coup de grâce*, orchestré par une conscience masculine, la narration est cette fois menée de l'extérieur et adopte le point de vue du personnage de Françoise pour la majorité de l'action. Au-delà de cette importante différence, les romans de Beauvoir et de

---

<sup>42</sup> Virginie Di Giorgio, « L'art comme reflet des relations amoureuses chez Yourcenar », mémoire de maîtrise, McGill University, Département de langue et littérature françaises, 2000.

<sup>43</sup> Elizabeth Fallaize, *The Novels of Simone de Beauvoir*, London, New York, Routledge, 1988, p. 26.

Yourcenar partagent une finale : Xavière, la jeune fille du trio, est elle aussi, comme Sophie, assassinée de sang-froid au beau milieu d'un conflit armé, cette fois la Deuxième Guerre mondiale. Je montrerai, dans un premier temps, comment l'équivalence posée entre amour, connaissance et propriété mène à la mort de « l'invitée ». Nous verrons, dans un deuxième temps, que, malgré les apparences, ce rôle d'invitée, loin d'être fixe, est changeant dans le roman de Beauvoir, et que les caractéristiques de la narration nous permettent d'approfondir nos conclusions préliminaires.

Le troisième chapitre analysera le roman *Ravages*, de Violette Leduc, publié en 1955, une décennie avant que l'auteure connaisse le succès avec *La batarde*, roman qui assure sa notoriété en 1964. Même si personne n'y meurt, *Ravages* possède lui aussi un caractère sanglant : la narratrice, Thérèse, voit sa relation avec sa compagne chamboulée par l'arrivée d'un homme dont le seul trait distinctif est d'être rigoureusement quelconque. Marc épousera Thérèse sans l'aimer, alors que cette dernière lui sacrifie tout. Abandonnée, enceinte et catastrophée par l'événement, n'ayant pas les moyens du voyage en Suisse ou en Angleterre que les femmes aisées faisaient alors dans les mêmes conditions, elle est contrainte de se faire avorter illégalement, dans des conditions qui mettront sa vie en péril. Ce roman occupe un statut particulier dans le corpus à l'étude, puisqu'il est le seul à mettre en scène une protagoniste d'origine prolétaire. La relation amoureuse que Thérèse entretient avec Marc est entachée de questions monétaires; Marc étant un « artiste » (il fait de la photo, travaille parfois comme photographe de mariage), Thérèse doit la plupart du temps gagner simultanément leurs deux vies. Le concept marxien de réification constituera le cœur de l'analyse proposée, et nous verrons que derrière le désespoir de Thérèse se cache la possibilité d'une rédemption.

Le quatrième et dernier chapitre s'intéressera à l'une des œuvres les plus commentées de Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*. Ce roman de 1964 ouvre le

« cycle indien » et jette les bases des nombreuses transformations que subiront par la suite les triangles relationnels chez Duras. Les personnages du roman de 1964 sont trois au départ : Lola Valérie Stein, dont le fiancé, Michael Richardson, se fait « ravir » par Anne-Marie Stretter, la femme d'un diplomate français posté aux Indes. Sous les apparences conventionnelles du triangle amoureux où deux femmes se battent pour un homme, Duras met en scène un réseau complexe de relations érotiques : après des années d'une « maladie d'amour » – c'est du moins ainsi que son entourage explique le mutisme de Lol après le bal où son fiancé la quitte – Lola Valérie revient à T. Beach, mariée, et formera un nouveau triangle avec son amie d'enfance Tatiana et l'amant du moment, Jacques Hold. L'importance de Tatiana est grande, puisqu'elle était présente au bal, faisant supposer que le triangle initial devrait ouvrir les droites qui le constituent afin de laisser place à une quatrième personne. La présence des maris – celui de Lol et celui de Tatiana –, bien que plutôt insignifiante, rappelle également le caractère collectif des ébats amoureux : à la toute fin, c'est bien toute une petite communauté (une dizaine de personnes, si on compte les enfants de Lol et de Tatiana) qui sont impliqués dans les triangulations relationnelles.

Tout comme les auteurs présentés plus tôt, ma thèse décrira une certaine forme du langage amoureux, celui de l'aliénation. Ce terme, relativement galvaudé, est ici utilisé dans son acception spécifiquement marxiste. Empruntée à Hegel, chez qui elle a un sens positif, l'idée d'aliénation implique un rapport à l'autre où le sujet est rendu étranger à lui-même. Chez Marx, typiquement, l'aliénation se produit dans un rapport de production où le prolétaire ne peut jouir du produit de son travail, puisque celui-ci est propriété du bourgeois. Or ce qui caractérise les hétérodoxies marxistes françaises de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle est l'affirmation que l'aliénation économique, née de l'exploitation du travail, à la base de la formation des classes sociales, n'est pas la plus essentielle, ou du moins qu'elle n'est pas *première*. Pour Kostas Axelos, par exemple, qui revient en cela à Hegel, c'est l'aliénation sujet-objet qui est la plus fondamentale. Pierre Fougereyrollas insiste quant à lui sur la transformation du

paradigme économique, où le contrôle de la production prend désormais le pas sur la propriété de ses moyens, rendant caduque le rapport bourgeois/prolétaire. Henri Lefebvre, l'un des marxistes les plus acharnés à critiquer le dogmatisme du socialisme officiel, a mis l'accent d'une part sur l'aliénation spécifique des techniques et d'autre part sur l'habitude en tant que reproduction de l'aliénation dans la vie quotidienne, faisant par là écho aux thèses des situationnistes et de Debord, dont la notion de « spectacle » est une réécriture et une extension du concept d'idéologie. À ces marxistes on doit ajouter Althusser et ses disciples, qui théorisent l'autonomie relative de l'idéologie, contribuant ainsi à la critique du primat de l'exploitation économique. Notons finalement que même des philosophes ne se revendiquant pas directement du marxisme formulent des critiques similaires à son endroit. C'est le cas par exemple de Gilbert Simondon, qui, sans nier que l'aliénation de l'homme ait un sens économique-social, affirme également son caractère « psychophysique », dans la mesure où les machines des usines ne sont plus en harmonie avec le corps, « ni pour les ouvriers, ni pour ceux qui possèdent les machines.<sup>44</sup> » On doit aussi noter l'apport du marxologue Jacques Ellul, qui, pour tout devoir à la dialectique marxienne, n'en garde pas moins une distance critique avec tous ceux qui adulèrent le philosophe du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutes ces reformulations des idées marxistes – et il y en a, à l'époque, bien d'autres – ont en commun de remettre en question le primat de l'économie et d'insister sur une aliénation parfois politique, tablant sur un rapport dominant/dominé, parfois technique, tributaire d'un mode de pensée issu de la pensée bourgeoise basé sur l'efficacité et la performance. C'est bien dans ce sens que les œuvres à l'étude opèrent leur critique, puisqu'elles font du discours amoureux l'idéologie masquant les rapports de domination qui existent dans la quotidienneté de la relation conjugale. Les idées et concepts de ces différents penseurs seront utilisés tout au long de notre parcours afin de mettre en lumière les

---

<sup>44</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, éd. revue et corrigée, Paris, Éditions Aubier, 2012 [1958], p. 165.

composantes critiques des différentes œuvres littéraires. De façon dialectique, ces dernières permettront en retour de jeter un nouveau regard sur des paradigmes marxistes ou marxistes qui peuvent paraître datés, mais qui demeurent opératoires aujourd'hui.

Plus précisément, dans le corpus à l'étude, j'ai essayé de décrire avec le plus d'acuité possible les transformations du triangle amoureux, figure typique des romans d'amour de tous temps s'il en est une, dont Rougemont, nous l'avons vu, fait l'archétype même du roman d'amour, mais dont la présence, il me semble, se multiplie après la Deuxième Guerre mondiale chez les femmes écrivaines. Prenant à rebours l'hypothèse de Rougemont voulant que les représentations littéraires de l'amour occidental aient évacué, à travers la forme de l'adultère, toute forme de pensée dialectique, je crois plutôt repérer le contraire, à savoir que la structure ternaire du triangle amoureux littéraire permet, à tout le moins dans le corpus qui m'intéresse, une dialectisation de l'individuel et du collectif qui entretient un rapport étroit avec le développement de la pensée politique en France : féministe et marxiste. Ces deux idéologies politiques connaissent un développement qu'il est pratiquement impossible de ne pas lier. Tout comme Vaillant, je pense que le roman peut se constituer en source privilégiée de savoir sur l'amour. Par contre, ce savoir, pour être tel, doit se distinguer des idéologies qu'il côtoie en se construisant comme discours critique non clôturé, c'est-à-dire par sa forme autant que par son contenu. À ce titre, l'un des enjeux de ma thèse, au-delà de sa problématique spécifique, consiste à montrer comment la forme littéraire se distingue des autres types de discours et de savoirs sur l'amour. Je laisse le soin à mes lectrices et lecteurs de déterminer si j'y suis parvenue.

## CHAPITRE 1

### « UN VAGUE FOND ROUGE À UNE HISTOIRE D'AMOUR ». *LE COUP DE GRÂCE* (1939) DE MARGUERITE YOURCENAR

Il n'y a rien d'audacieux à dire que le féminisme contemporain – et peut-être même l'ensemble des luttes contre l'oppression – n'aurait pas le visage qu'il a aujourd'hui si la pensée marxiste ne l'avait pas historiquement précédé. On peut formuler bon nombre de reproches envers le marxisme, cela n'empêche pas que son influence sur les luttes de libération qui le suivirent est incontestable. Il va de soi que cela ne revient pas à dire que le féminisme est le descendant du marxisme, ni à prétendre qu'aucune idée féministe n'aurait vu le jour sans l'existence du marxisme, encore moins à soutenir qu'aucune idée féministe n'a existé avant la naissance du marxisme. Il reste cependant assez clair que la conscience d'une oppression systémique des femmes et les luttes qui en découlèrent ont été, pendant le XX<sup>e</sup> siècle, largement influencées par les idées sur l'oppression économique. Cela est encore plus vrai pour la deuxième vague de féminisme, qu'on fait généralement débiter à la fin des années 1960.

Il est également évident que lorsque les tentatives pour concilier le marxisme et le féminisme ont été fructueuses, les idées féministes n'ont pas simplement été « ajoutées » à une pensée marxiste préexistante : il a fallu repenser le marxisme dans ses fondements, et, de ce point de vue, le féminisme a influencé le marxisme autant que son contraire. Par exemple, parce que les femmes ont été exclues de la sphère publique, la pensée féministe s'est intéressée systématiquement au fossé qui existe entre la vie privée et la vie publique, et c'est elle qui a su montrer que la séparation désormais étanche entre vie privée et vie publique était le fondement même de la production capitaliste. Cette thèse ne cherche pas à faire le portrait exhaustif des débats – souvent houleux – qui ont eu cours dans les cercles militants entre marxistes



et féministes à partir du moment où les femmes se sont emparées du discours portant sur les conditions de leur existence; l'objectif est encore moins de prendre position quant à la validité des différents arguments avancés dans ces débats. Mais il me semblait important, avant de plonger dans le vif du sujet qui nous occupe, de relever plus en détail quelques points de jonction et de disjonction du marxisme et du féminisme français, autour du traitement de l'amour. Ces différents moments du XX<sup>e</sup> siècle permettront de préparer le terrain à l'analyse formelle et idéologique des œuvres littéraires qui constituent mon corpus, et d'attirer l'attention sur ce que ces œuvres ont de particulier.

### 1.1 Les politiques de l'amour au XX<sup>e</sup> siècle

Le XX<sup>e</sup> siècle, s'il ne voit pas naître la pensée féministe, est le témoin de sa propagation, de son organisation et de son institutionnalisation. Il connaît deux grandes « vagues<sup>45</sup> » de féminisme : la féminisme « réformiste » qui évoluera autour des suffragettes et du droit de vote, et le féminisme « radical » des années 1970, où les questions des droits reproductifs seront centraux. Loin d'être homogène, le Mouvement de libération des femmes des années 1970 connaîtra des remous, notamment entre féministes matérialistes et différentialistes. C'est à la première de ces deux mouvances que nous nous intéressons particulièrement, puisqu'elle est l'héritière directe – quoique critique – de la pensée marxiste. Entre ces deux grands

---

<sup>45</sup> Je retiens cette notion de vague à cause de son caractère historique pour désigner, ici en Amérique, les temps forts de l'histoire du féminisme au XX<sup>e</sup> siècle, de son caractère pratique pour désigner des événements qui n'ont pas un début et une fin fixes, et pour la beauté de la métaphore, qui implique son pendant dialectique, le ressac. Je la retiens également parce que c'est un terme qui a commencé à être utilisé par des féministes américaines pour s'autodésigner, au courant des années 1960 et 1970. Je reste cependant consciente de ses limites : il est entendu que le caractère « unificateur » de ce terme fait abstraction de l'ensemble des dissensions, des ruptures et des rapports de domination internes qui ont été constitutifs de chacune de ces vagues. Il est également à noter qu'en France, l'idée de rupture est beaucoup plus forte, comme en témoigne le titre donné à la collection de textes publiés dans la revue *Partisan* de juillet-septembre 1970 : « Libération des femmes années zéro ». Nous aurons cependant l'occasion de revenir sur la signification de ce titre en conclusion; il est peut-être plus unificateur qu'il n'y paraît.

moments du féminisme, un « creux de la vague », selon le mot de Sylvie Chaperon dans sa thèse de 1996<sup>46</sup> : durant cette période, les questions de libération des femmes semblent reléguées à l'arrière-plan. Ce qui, à l'opposé, est à l'avant-plan, c'est le communisme et la pensée marxiste. Or, même si la montée du communisme entre les deux grandes vagues de féminisme semble assourdir la question des droits des femmes – on n'a qu'à penser aux critiques véhémentes des communistes à la suite de la publication du *Deuxième sexe*, critiques auxquelles nous reviendrons dans le prochain chapitre – le discours sur l'amour conjugal restera indissociable de l'évolution des mentalités et informera les différentes visions du monde qui constitueront le spectre politique auquel s'attaquera le féminisme matérialiste des années soixante-dix.

On peut considérer les revendications du féminisme réformiste comme un des premiers discours réellement critiques de l'amour et de la conjugalité, féminisme dont la formulation voit le jour au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, entre la fin de la Commune et le début de la Première Guerre mondiale. Ce féminisme, qu'on oppose au féminisme radical d'après les grèves de mai-juin 1968, est dit « réformiste » dans la mesure où il ne souhaite pas modifier en profondeur les structures de la société. Les critiques que le féminisme réformiste formule à propos de l'amour se concentrent sur l'institution juridique. Aux côtés de droits politiques, comme le droit de vote et le droit au travail salarié, ce sont pour des droits civils que les féministes réformistes se battent, des droits civils en lien, pour la plupart, avec l'état conjugal : le rétablissement du divorce, la conception du mariage comme « association libre », la suppression de la réglementation favorable à l'homme en cas d'adultère, l'attribution d'une pension

---

<sup>46</sup> Sylvie Chaperon, « Le creux de la vague. Mouvements féminins et féministes 1945-1970 », thèse de doctorat, Institut universitaire européen, département d'histoire et civilisation, 1996.

alimentaire à la femme « séduite et abandonnée » ou le droit pour les femmes mariées de conserver leur nom de famille en sont quelques exemples<sup>47</sup>.

La plupart de ces revendications sont portées par des associations de femmes bourgeoises. Entre 1878 et 1913, le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles connaît une ère de grands congrès féministes, où les femmes de différentes associations se rencontrent et se constituent en réseaux. Le travail de ces femmes privilégiées fera peu à peu l'objet d'une critique de la gauche communiste, qui s'en prend au caractère « bourgeois » de l'idéologie qui soutient leurs revendications comme leurs stratégies de lutte. La compétition est inévitable, puisque l'appareil politique marxiste se prétend le seul à produire une « théorie capable de prendre en compte [...] l'émancipation des femmes<sup>48</sup> ». Renée Rousseau rappelle le caractère féroce de la véritable guerre idéologique que mènent avec mépris hommes et femmes communistes de l'époque : au mieux, « condescendance; au pire, hostilité, telles sont les réactions suscitées par le terme “féminisme” et ses défenseurs. Bourgeoises aux doctrines périmées, excitées allumant la guerre des sexes, alliées objectives de la réaction puisqu'elles divisent les travailleurs, les féministes sont affublées d'une image dévalorisante<sup>49</sup>. »

Les idées de Marx circulent en France à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle notamment grâce à Paul Lafargue et à Jules Guesde, qui fonderont le Parti ouvrier français et qui seront élus à la Chambre des députés respectivement en 1891 et 1893. Il faut concéder que, dès ses débuts, le marxisme français tente d'intégrer les questions féministes, ou plus exactement les questions « féminines ». En octobre 1898, Jules

---

<sup>47</sup> Maïté Albitsur et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français : de l'Empire napoléonien à nos jours*, tome 2, Paris, Éditions des Femmes, 1977, p. 525-526.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>49</sup> Renée Rousseau, *Les femmes rouges. Chronique des années Vermeersch*, Paris, Éditions Albin Michel, 1983, p. 10.

Guesde publie un article dans la revue *Socialiste* intitulé « La femme et son droit au travail », où il revendique le droit des femmes au travail salarié, et ce, à l'encontre des résolutions qui viennent d'être adoptées par le Congrès syndical de Rennes. Guesde, qui propose une analyse somme toute superficielle, mentionne tout de même que de « vouloir éterniser la subordination économique d'un sexe à l'autre », ce serait « faire de la femme *le prolétaire* de l'homme, sans compter que toute dignité se verrait du même coup enlevée à des rapports sexuels sans liberté<sup>50</sup> ». Il fait là écho à un article qu'il publiait quelques années plus tôt dans le *Cri du Peuple*, où il assimilait le mariage à une forme de travail du sexe. Pour Guesde, tant que les femmes n'auront pas acquis leur indépendance économique complète – que seul un régime communiste peut faire advenir – le vrai compagnonnage, basé sur l'amour, lui semble impossible. Seul le droit au travail de la femme peut « la laisser aussi libre en amour qu'en amitié<sup>51</sup> ».

Paul Lafargue, quant à lui, publie en 1904 une brochure ayant pour titre « La question de la femme ». Sa profession de médecin l'incline à étudier et par la suite à contester les théories « scientifiques », en vogue à l'époque, qui « prouvent » l'infériorité physiologique de la femme. Il reprend à son compte les écrits de Marx et d'Engels sur les femmes et défend l'idée que c'est le mode de production capitaliste qui est responsable de la division sexuelle du travail, et non pas les caractères génétiques supposément inférieurs des femmes. Lafargue occupe ici l'une des deux positions qui formeront le grand clivage de l'époque : une frange de marxistes « féministes », redevables aux analyses de Marx et surtout d'Engels sur la famille, affirment que

---

<sup>50</sup> Jules Guesde, « La femme et son droit au travail », le *Socialiste*, 9 octobre 1898, dans Jean Fréville, *La femme et le communisme. Anthologie des grands textes du marxisme*, édition électronique réalisée par Vincent Gouysson à partir de l'ouvrage publié en 1950 aux Éditions sociales, [http://www.communisme-bolchevisme.net/download/La\\_femme\\_et\\_le\\_communisme.pdf](http://www.communisme-bolchevisme.net/download/La_femme_et_le_communisme.pdf), consulté le 14 avril 2020, p. 53.

<sup>51</sup> Jules Guesde, « À propos du divorce. La solution », le *Cri du peuple*, 12 juin 1884, dans Jean Fréville, *La femme et le communisme. Anthologie des grands textes du marxisme, op. cit.*, p. 54.

l'asservissement des femmes est une conséquence directe de l'industrialisation capitaliste. Aurait existé avant cela un « matriarcat », c'est-à-dire un ensemble de sociétés matrilineaires où le travail des femmes était reconnu et valorisé. L'avènement de la propriété privée aurait bousculé cette douce harmonie des sexes en poussant les hommes à abroger la matrilinearité qui était de coutume, afin de pouvoir céder leurs biens à leurs descendants masculins : en deux temps trois mouvements, le patriarcat était né. Un certain féminisme, qui conçoit la lutte des classes et la lutte des sexes comme les deux faces d'une même médaille, sera fortement influencé par ces idées, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Il tentera par tous les moyens de concilier les revendications reliées à l'amélioration de la condition des femmes et le paradigme marxiste, au prix, bien souvent, de l'exclusion et de la stigmatisation des femmes bourgeoises, considérées comme des ennemies de classe. C'est par exemple la ligne que défend le Parti socialiste féminin, affilié au Parti ouvrier français. Aline Valette, l'une de ses membres, publie une brochure en 1893, « Socialisme et sexualisme », où elle entend montrer que l'oppression de la femme est double : en tant que productrice et en tant que reproductrice, ces deux fonctions étant assimilées à un travail. La libération passe donc par la transformation des structures économiques : il faut faire valoir les droits des femmes en tant que travailleuses-reproductrices. C'est en cette qualité qu'elles contribuent le mieux, le plus « naturellement », au développement de la société, et non en tant que productrices. Au sein des forces communistes cohabitent par conséquent deux idées qui s'opposent quant au travail des femmes : pour certains, il est nécessaire à leur émancipation, tandis que pour d'autres, il est une des causes de leur double exploitation. Ce qu'on retiendra cependant, c'est que, dans les deux cas, une vision relativement mécanique des rapports entre infrastructure (les forces économiques) et superstructure (la politique, l'idéologie, la religion, les arts, etc.) infléchit la réflexion. L'amour, les sentiments amoureux, la relation de couple ne sont que très rarement nommés dans les textes, et, lorsqu'ils le sont, c'est rapidement, au passage.

Le lien de nécessité entre patriarcat et capitalisme est cependant réfuté par des femmes d'allégeance marxiste dès les débuts de sa popularisation dans les cercles communistes français. La figure de proue de cette dissidence est Lydia Pissarjevski<sup>52</sup>, secrétaire du Congrès international permanent féministe. La nouveauté de sa pensée consiste en l'attaque simultanée de l'idéologie bourgeoise et de la réduction qu'opère le marxisme quant à la lutte des sexes. Dans sa brochure de 1910, « Socialisme et féminisme », Pissarjevski déplore que les tentatives féministes qui ne s'emploient pas à combattre le capitalisme soient automatiquement balayées de la main parce que taxées de luttes bourgeoises. Elle exprime également ses doutes à propos de la thèse voulant « que la libération universelle promise par le marxisme puisse empêcher qu'on ne traite la femme de la même façon qu'ont toujours été traités dans l'histoire les groupes sociaux plus faibles<sup>53</sup> ». Comme l'historienne Françoise d'Eaubonne le fait remarquer, Pissarjevski « fonde cette critique du marxisme par un raisonnement parfaitement marxiste : on n'a jamais vu encore un groupe de privilégiés se dépouiller en faveur d'un autre, et tout droit est obligé de s'obtenir par la lutte<sup>54</sup>. » Dans une analyse qui annonce la théorie de Christine Delphy au début des années soixante-dix, Pissarjevski montre que les ouvrières, surchargées par leurs journées de travail double (à l'usine et au foyer), n'ont que très peu de temps et d'énergie à consacrer à la lutte politique. « Lydia Pissarjevski invoque une lutte parallèle, celle de la bourgeoise qui veut s'élever, travailler, s'instruire; elle explique comment à ce niveau il n'y a pas lutte de classes entre les ouvrières et les bourgeoises, mais au contraire même combat<sup>55</sup> ». La lutte « bourgeoise » pour l'acquisition de droits civils (ceux qui encadrent notamment les relations amoureuses) et politiques est importante même si

---

<sup>52</sup> Aussi connue sous le nom de Lydie de Pissargewsky

<sup>53</sup> Maïté Albitsur et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français : de l'Empire napoléonien à nos jours*, op. cit., p. 514.

<sup>54</sup> Françoise d'Eaubonne, *Histoire et actualité du féminisme*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1972, p. 147.

<sup>55</sup> *Idem*.

elle ne cherche pas à détruire le capitalisme parce qu'elle est la voie privilégiée pour que les femmes, ouvrières et bourgeoises, puissent modifier leurs conditions de vie immédiates. Ce renversement des rapports de dépendance est l'ancêtre des critiques de l'amour formulées par le féminisme radical, puisqu'il accorde à la transformation des éléments de la superstructure (dont fait partie le discours idéologique) une place prépondérante dans la lutte pour l'égalité des sexes.

La Première Guerre mondiale sera un moment charnière dans l'accession des femmes au marché du travail. Privés de main-d'œuvre masculine, les différents commerces et industries n'auront d'autre choix que de se tourner vers les prolétaires de sexe féminin, reconnaissant implicitement leur habileté à effectuer les travaux jusque-là réservés aux hommes. À la fin de la guerre, les femmes ne seront pas partout remerciées de la même façon : alors qu'en Angleterre elles conserveront la plupart de leurs acquis, la France les renverra à leur place assignée, le foyer. Cette période, puis celle de l'entre-deux-guerres ne connaîtront pas de grandes revendications féministes en ce qui concerne l'amour. Les suffragettes françaises continuent de militer en faveur du droit de vote des femmes, et certaines d'entre elles tentent de faire mieux encadrer légalement les relations maritales et amoureuses<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Il n'est pas inintéressant de noter au passage que les deux guerres mondiales, et particulièrement la première, voient la relation d'amour conjugal se transformer. Dans un article intitulé « La séparation. L'amour à l'épreuve du départ au combat en août 1914 », l'historienne des sensibilités Clémentine Vidal-Naquet met en lumière le caractère historiquement déterminé de l'amour en analysant des images et des écrits produits lors de la mobilisation pour la Grande Guerre. Les journaux de l'époque affichent une prédilection pour la description de scènes publiques de séparation dans les gares, les articles mettant l'accent sur l'aspect déchirant des adieux, symbolisé par les larmes des femmes. Vidal-Naquet montre bien le caractère idéologique de cette tendance. D'abord, les rôles sexués y sont bien entendu renforcés; dans les différentes descriptions et images, on retrouve presque systématiquement une femme en pleurs s'écroulant devant un homme au visage impassible. Ensuite, on fait tenir, au milieu de ces effusions, un discours sur la nécessité de la guerre : malgré leur peine grandiose, les bonnes patriotes accepteront le départ de leurs amants et maris avec courage et fierté. Vidal-Naquet note le caractère extraordinaire de cette prolifération de discours sur les démonstrations affectives publiques : qu'on fasse état avec autant d'acharnement de ces démonstrations affectives suggère que la relation d'amour conjugal est mise de l'avant à des fins idéologiques. Elle est utilisée d'une part

C'est peu de temps après la fin de la Grande Guerre, en décembre 1920, lors d'un congrès de la Section française de l'internationale ouvrière (SFIO), que le Parti communiste français est officiellement créé. Il faudra attendre quinze ans pour que l'Union des jeunes filles de France (UJFF) soit fondée, « non sans remous<sup>57</sup> ». Jeannette Vermeersch, militante communiste appelée à devenir la fidèle épouse de l'influent Maurice Thorez, raconte que la perspective de séparer les jeunes filles des garçons avait rencontré des « réticences, surtout de la part de celles qui voyaient là une régression, une façon de s'incliner devant les préjugés bourgeois<sup>58</sup>. » De plus, les camarades masculins voyaient d'un mauvais œil la perte d'un précieux effectif : « les filles étaient utiles comme trésorières; elles taping à la machine, tournaient la ronéo et faisaient éventuellement le ménage. Avec cette nouvelle organisation, les jeunes gens craignaient un affaiblissement de la JC [Jeunesse communiste]<sup>59</sup>. » Malgré les oppositions et grâce au soutien des chefs du Parti, l'organisation finira bel et bien par exister. Jamais cependant ne fera-t-elle du droit de vote des femmes l'une de ses revendications, alors que ce droit politique fondamental est le cheval de bataille principal des organisations féministes contemporaines. Ce paradoxe n'empêchera pas le PCF, après la Libération, d'affirmer haut et fort son rôle de premier plan dans l'obtention du gain politique des femmes françaises<sup>60</sup>.

---

comme support de la propagande nationale légitimant la guerre contre l'Allemagne, d'autre part comme rappel de ce que sont des rôles sexués acceptables. Ce moment de l'histoire française est critique dans la mesure où il dévoile le caractère idéologique que bien des féministes attribueront plus tard à l'amour conjugal.

<sup>57</sup> Renée Rousseau, *Les femmes rouges. Chronique des années Vermeersch*, op. cit., p. 13.

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> Témoignage de Jeanette Vermeersch. *Ibid.*, p. 14.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 16-17 et 32.



Le PCF couplera à cette affirmation celle voulant que les femmes aient conquis le droit de vote en 1944 grâce au courage exemplaire dont elles avaient fait preuve pendant la Résistance. Selon Renée Rousseau, ce discours, qui fait abstraction de tout le travail effectué avant la Deuxième Guerre mondiale, relève d'une stratégie électorale du « Parti des 75 000 fusillés<sup>61</sup> » tablant sur leur participation active à la Résistance. Malgré tout, il reste indéniable que la disponibilité des femmes (les hommes étant mobilisés dès les premières années du conflit) les transforme en actrices de premier plan de la Résistance, et notamment de la reconstitution du Parti communiste, frappé d'illégalité : agentes de liaison idéales, « [m]obiles et passant inaperçues, elles renouent peu à peu les fils entre les cadres du Parti.<sup>62</sup> » Cependant, l'exaltation du culte des résistantes s'essoufflera : l'ouvrage du PCF traitant du travail de résistance de ses militants est lourdement critiqué à sa publication en 1967 pour son oubli massif du rôle crucial joué par les femmes pendant la guerre. La création d'une commission de femmes visant à produire des recommandations pour un second ouvrage aboutira à un rapport solide, auquel le PCF ne donnera cependant jamais suite. Le PCF, semble-t-il, a une idée bien précise des tâches auxquelles ses militantes excellent; les deux décennies qui précèdent cette publication ont vu les militantes communistes « surtout cantonnées dans la lourde gestion du quotidien et du matériel : le ravitaillement tant que la pénurie est un problème, la santé, surtout celle des enfants, l'insalubrité des logements, les démarches pour des espaces verts ou des centres aérés, la lutte contre les expulsions et les propriétaires rapaces<sup>63</sup>. » Toutes ces femmes invisibles semblent bien pâles lorsqu'on les compare à la figure par excellence de l'héroïne communiste : Danielle Casanova, morte dans un camp de concentration pendant la guerre et dont l'image sera brandie encore et encore par le

---

<sup>61</sup> Ce chiffre, volontairement surestimé, est plutôt évalué à 33 000 à l'époque de la publication des *Femmes rouges*. *Ibid.*, p. 33.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>63</sup> Jean-Pierre A. Bernard, *Paris rouge 1944-1964. Les communistes français dans la capitale*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 1991, p. 124.

Parti au détriment de toutes les résistantes oubliées, est probablement l'un des exemples les plus probants du talent des communistes français pour la réification. D'allégeance communiste ou non, les femmes sont bel et bien partout pendant la Résistance.

Se gardant de « rééditer l'erreur du féminisme<sup>64</sup> », les textes de l'après-guerre – revendicateurs ou non – se basent essentiellement sur l'idée d'une « différence dans l'égalité », annonçant le féminisme différentialiste qui prendra son essor dans les années 1970 avec, notamment, les écrits de Luce Irigaray<sup>65</sup>. La femme « ne réclame pas d'être assimilée à l'homme et confondue avec lui. Si elle désire être son égale, ce n'est ni pour l'imiter ni pour le supplanter. Elle se sait différente de lui et complémentaire<sup>66</sup>. » C'est dans ce contexte, où l'existentialisme de l'après-guerre s'oppose notamment au personnalisme d'Emmanuel Mounier sur la question des essences, que *Le deuxième sexe* est publié, en 1949. L'essai de Simone de Beauvoir se distingue radicalement des analyses ambiantes sur la condition des femmes par son refus de tout déterminisme biologique, s'attaquant avec acharnement au concept de « féminité » en démontant patiemment tous les arguments qui en font l'apologie. Néanmoins, à sa sortie, outre les critiques qui fusèrent de toute part, l'essai fut relativement boudé par les cercles intellectuels comme par les organisations féminines/féministes. Cette mise à l'écart sera caractéristique de l'attitude française : les solutions proposées par plusieurs pour la transformation des relations entre les

---

<sup>64</sup> Nicole Meyer, « Avertissement », dans Jean Viollet (éd.), *Conscience de la féminité*, Paris, Éditions familiales de France, 1954, p. 7-8.

<sup>65</sup> Lisa Greenwald fait remonter cette thèse de la différence aux écrits d'Ernest Legouvé, dont s'inspirera notamment la philosophie personnaliste. L'ouvrage de Legouvé *Histoire morale des femmes* (1848), qui connaît une certaine popularité dans les milieux féministes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, met de l'avant précisément ce besoin d'une égalité des sexes qui respecte toutefois leurs différences fondamentales. Voir également à ce sujet Karen Offen, « Ernest Legouvé and the Doctrine of "Equality in difference" for Women: A Case Study of Male Feminism in Nineteenth-Century French Thought », *Journal of Modern History*, vol. 58, n° 2, juin 1986, p. 452-484.

<sup>66</sup> Nicole Meyer, « Avertissement », dans Jean Viollet (éd.), *Conscience de la féminité*, op. cit., p. 7.

hommes et les femmes seront oubliées, à la faveur des compromis pragmatiques du programme de revitalisation économique peu à peu mis en place par l'État français. Il faudra attendre l'effervescence de mai et juin 1968 et les frustrations que beaucoup de femmes ont ressenties à s'organiser avec leurs camarades masculins pour qu'un réel mouvement politique d'allégeance féministe prenne forme<sup>67</sup>. La frustration des femmes de gauche remonte cependant à plus loin, surtout, peut-être, celle des femmes qui ont milité au sein du PCF. Déjà plusieurs fois évoquée, l'attitude du Parti à l'égard des femmes fait montre d'un opportunisme n'ayant d'égale que sa condescendance à l'égard de celles qui, pourtant, lui sont restées longtemps loyales. C'est probablement à partir de 1956, année charnière pour les communistes s'il en est une, que commence à s'effriter la bonne volonté des femmes membres du Parti communiste. Il est bien connu que 1956 est une année choc pour les milieux de la gauche, puisqu'est alors coulé le rapport du Secrétaire général du comité central du Parti communiste d'Union soviétique, Nikita Khrouchtchev, qui dénonce le culte de la personnalité envers Staline, ainsi que les nombreuses fautes de son régime (qui n'entachent toutefois pas le cœur de la doctrine officielle). Mais ce n'est pas tout : en France, 1956 est l'année d'un autre débat interne chez les communistes, un peu moins connu celui-là, à propos de l'avortement et de la contraception. Dès les lendemains de la guerre, le PCF encourage une politique nataliste : « Chantons l'amour », s'exclame un reportage spécial sur les jeunes ménages, dans un numéro de *Femmes françaises* – organe de la presse féminine du PCF – daté de juin 1946. Jean-Pierre Bernard rappelle que c'est pendant plus d'une décennie que le Parti insistera sur « la richesse des enfants au sein d'un foyer ouvrier<sup>68</sup> ». Aucune surprise, donc, si le Parti de Thorez se scandalise du reportage que Jacques Derogy, journaliste pour *Libération* et

---

<sup>67</sup> On peut lire à ce sujet Christine Delphy, « Les origines du Mouvement de libération des femmes en France », *Nouvelles Questions Féministes*, n<sup>os</sup> 16-17-18, 1991, p. 137-148.

<sup>68</sup> Jean-Pierre A. Bernard, *Paris rouge 1944-1964. Les communistes français dans la capitale*, op. cit., p. 111.

militant communiste, entreprend en 1955 sur la contraception et les pratiques illégales d'avortement. Appelée à devenir un livre<sup>69</sup>, la série d'articles que rédige Derogy suscite un écho favorable chez les lecteurs de *Libération*, et chez bon nombre de compagnons de route. Néanmoins, les dirigeants du Parti verront l'entreprise d'un très mauvais œil, et Derogy sera attaqué avec hostilité<sup>70</sup>. Quant à eux, les deux journaux de la presse féminine communiste (*Femmes françaises* et *Heures claires des femmes françaises*) resteront douloureusement silencieux sur la question.

La politique nataliste du PCF, qui a comme corrélats l'exaltation du couple et l'ennoblissement de la maternité, ne fait cependant pas exception dans le paysage français, loin s'en faut. Littéralement, le couple hétérosexuel, et particulièrement ces fameux « jeunes ménages », devient une figure rhétorique omniprésente dans le discours de l'ensemble du corps politique, d'une part, et la cible de prédilection des tactiques commerciales des industries en plein essor d'autre part (on pense aux industries de l'automobile et des électroménagers notamment). Le couple deviendra également le lieu discursif privilégié des « magazines féminins », dont la naissance prolifère dans les années cinquante<sup>71</sup>. Si le PCF participe activement à cette propagande conjugale, les marxistes hétérodoxes des années cinquante et soixante, quant à eux, prendront acte de la naissance du nouvel acteur social qu'est le couple en l'intégrant à la façon dont ils théorisent un repli généralisé vers la « vie quotidienne ».

---

<sup>69</sup> Jacques Derogy, *Des enfants malgré nous*, Paris, Minuit, 1956.

<sup>70</sup> Voir à ce sujet Jean-Pierre A. Bernard, *Paris rouge 1944 – 1964. Les communistes français dans la capitale*, op. cit., p. 110-113; ainsi que Renée Rousseau, *Les femmes rouges. Chronique des années Vermeersch*, op. cit., p. 219-225.

<sup>71</sup> Kristin Ross rapporte les résultats de l'enquête de l'écrivaine et journaliste Mémie Grégoire à ce sujet : « En 1959, Mémie Grégoire publia dans *Esprit* un article dans lequel elle tenta de se livrer à une analyse plus systématique de [la vie quotidienne], en répertoriant le contenu des quatre magazines les plus lus sous cinq rubriques : mode et beauté, cuisine, conseils pratiques, vie amoureuse et culture. [...] Aux termes de l'analyse statistique, la presse féminine serait dominée par la vie amoureuse – courrier du cœur, feuilletons romanesques, rubriques astrologique –, les questions de mode et de beauté ne venant qu'au second rang. » Kristin Ross, *Aller plus loin, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, op. cit., p. 86-88.

Dans les prochaines pages, je tenterai par conséquent d'analyser la façon dont cette conjugalité est traitée dans les œuvres littéraires des écrivaines françaises, en commençant par une écrivaine de renom, première femme élue à l'Académie française, Marguerite Yourcenar.

## 1.2 Yourcenar face à la critique : critique de l'idéologie et idéologie de la critique

Marguerite Yourcenar est une autrice française dont l'œuvre est consacrée. On s'entend généralement à reconnaître le talent de Yourcenar pour le roman historique, dont *Les mémoires d'Hadrien* et *L'œuvre au noir* sont des exemples. Mais, peut-être surtout depuis sa mort en 1987, l'œuvre littéraire de Marguerite Yourcenar est également la cible de nombreuses attaques. L'une des plus féroces d'entre elles prend la forme d'un essai qui s'intitule *L'idéologie de Marguerite Yourcenar d'après son œuvre romanesque*, un essai de Mireille Blanchet-Douspis publié en 2011, dont le titre, s'il manque d'imagination, a du moins l'avantage d'explicitier les présupposés de son auteure<sup>72</sup>. L'une des cibles récurrentes de Blanchet-Douspis et d'autres exégètes est son roman de 1939, *Le coup de grâce*, auquel on reproche de faire l'apologie de toutes sortes de travers idéologiques. Les plus véhémentes exclamations de colère sont cependant provoquées par l'ajout d'une préface, adjointe au roman par Yourcenar en 1962, qui en est désormais inséparable. Le caractère répétitif de ces critiques permet leur traitement en bloc : on reproche à Yourcenar d'abord de défendre, dans cette préface, son choix de faire d'un personnage masculin aux allégeances fascistes la voix narrative principale du roman – sous-entendant que Yourcenar est une femme, qu'elle devrait écrire comme une femme, non comme un mercenaire –, ensuite d'adopter une position « autoritaire » face à l'interprétation de son roman, attitude qui, disons-le, choque d'autant plus qu'elle s'écarte d'une douceur

---

<sup>72</sup> Mireille Blanchet-Douspis, *L'idéologie politique de Marguerite Yourcenar d'après son œuvre romanesque*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi B. V., 2014.

typiquement féminine<sup>73</sup>. La première de ces deux critiques sera traitée dans la prochaine section, puisqu'elle concerne la question des interactions entre narratologie et idéologie. Avant de plonger dans l'analyse du roman qui ouvre notre corpus, il me semblait important de m'arrêter à la seconde de ces deux attaques.

Le fin mot de l'histoire est qu'on ne pardonne pas à Yourcenar d'avoir eu la prétention, dans cette petite préface ajoutée au roman quelque quinze ans après sa parution, de « conduire l'interprétation du lecteur sur son œuvre ». On se plaît ainsi à prêter toutes sortes d'intentions à Yourcenar : on suppose que, « fidèle à sa manière auctoriale<sup>74</sup> », elle décide d'écrire cette préface parce qu'elle est « [c]ertainement contrariée par certaines critiques adressées à son roman<sup>75</sup> ». S'ensuit généralement l'invocation de son autoritarisme afin de discréditer le discours préfaciel de l'écrivaine : celui-ci constitue une « sévère mise au point » où Yourcenar aligne les « phrases catégoriques » pour « expliquer fermement<sup>76</sup> » qu'Éric von Lhomond, le personnage

---

<sup>73</sup> Adele King décrit l'autoritarisme de Yourcenar comme une tentative d'être plus masculine que la plupart des hommes (« a voice that attempts to be more "manly" than most men »). Adele King, *French Women Novelists: Defining a Female Style*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 114.

<sup>74</sup> Alexandre Terneuil, « Réflexions sur la question juive chez Marguerite Yourcenar », dans Francesca Counihan et Bérengère Deprez (dir.), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006, p. 110.

<sup>75</sup> Personne, à ma connaissance, n'a été en mesure d'identifier quelles étaient ces critiques, adressées au *Coup de grâce* avant la rédaction de la préface en 1962. Elaine Marks est la seule affirmant avoir fait des recherches à ce sujet : elle aurait apparemment trouvé deux critiques accusant *Le coup de grâce* d'antisémitisme, mais elle ne mentionne pas ses références. Alexandre Terneuil, dans son article bien documenté sur la « question juive » chez Marguerite Yourcenar, affirme quant à lui que les accusations d'antisémitisme ont débuté dans les années 1970, plus précisément en 1971 dans la première version de l'ouvrage de Jean Blot, au sein d'un paragraphe sur les *Mémoires d'Hadrien*, paragraphe qui sera supprimé dans l'édition suivante : « Tournons les pages relatives aux guerres de Judée et faisons vite pour n'avoir pas à nous demander d'où vient à l'empereur cet antisémitisme si moderne dans le bon ton, digne du XVI<sup>e</sup> arrondissement de Paris ou de la banlieue correspondante de Bruxelles et qui se résume en ceci qu'on n'a rien contre ces gens impossibles si ce n'est l'entêtement malseyant qu'ils mettent à vivre ou à refuser de disparaître. » Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, P. Seghers, 1971, p. 149, cité par Alexandre Terneuil, « Réflexions sur la question juive chez Marguerite Yourcenar », *loc. cit.*, p. 112.

<sup>76</sup> Mireille Douspis, « Un aristocrate déchu en quête de virilité dans *Le Coup de grâce*. L'archétype fasciste du genre masculin : Éric von Lhomond », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar ou la culture du masculin*, Nîmes, Lucie éditions, 2011, p. 191.

narrant la majorité du récit, n'est pas un monstre, mais un être humain fait de nuances. Les lignes suivantes de Yourcenar, qui closent la préface, sont considérées comme particulièrement péremptoires :

*Le Coup de grâce* n'a pour but d'exalter ou de discréditer aucun groupe ou aucune classe, aucun pays ou aucun parti [...]. C'est pour sa valeur de document humain (s'il en a), et non politique, que *Le Coup de grâce* a été écrit, et c'est de cette façon qu'il doit être jugé<sup>77</sup>.

De tous les critiques, Brian Gill est peut-être celui qui censure le moins son débordement émotionnel face au paratexte yourcenarien, et, en ce sens, il exprime bien ce qui doit se lire en filigrane des commentaires de ses pairs :

C'est ce qu'elle [Yourcenar] dit de ses romans qui me met *hors de moi*, ce qu'elle affirme dans tous ces paratextes ou le préfixe *para* a le même sens que dans *parapluie* ou *parachute*. Ici, Yourcenar ment, du moins elle n'est pas droite, et c'est ce mensonge que je n'arrive pas à accepter. [...] de tout ce qu'elle est, ce qu'elle croit, ce qu'elle fait, elle présente dans ses commentaires une image dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle est différente de celle qu'obtient un simple lecteur<sup>78</sup>.

Si on peut se réjouir qu'une parole ouvertement émotionnelle ait pu trouver sa place dans un contexte aussi aseptisé qu'un colloque universitaire, il reste néanmoins déplorable que cette honnêteté affective serve à déconsidérer la prise de parole d'une femme à propos de son œuvre. Sans prendre la défense inconditionnelle de Yourcenar et de l'ensemble de ses propos, notamment sur la question de l'antisémitisme du *Coup de grâce*, fondamentale pour la compréhension du roman, et que je traiterai longuement plus loin, je pense que tous ceux et celles qui se sont attaqués à la préface de Yourcenar ont en commun un biais idéologique analogue : celui de traiter

---

<sup>77</sup> Marguerite Yourcenar, « Préface » [1962], *Le coup de grâce*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 83.

<sup>78</sup> Brian Gill, « L'altérité dans *Le coup de grâce* », dans Jean-Philippe Beaulieu et al. (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal, Éditions XYZ, 1997, p. 60. Je souligne.

Yourcenar comme si elle était un homme. Rares sont les écrivains qui n'ont jamais commenté leur œuvre, rares aussi ceux n'ayant pas tenté de contredire des interprétations avec lesquelles ils étaient en désaccord : le geste est des plus anodins, il n'y a certainement pas là matière à se mettre « hors de soi ». Ce qui frappe à la lecture des critiques de cette préface, c'est une rancœur profonde envers la femme de lettres, à cause de ses idées arrêtées à propos de ses propres intentions et de la signification de ses textes. On oublie cependant de tenir compte d'une donnée pourtant cruciale : à l'époque où Yourcenar commence à écrire, se tailler une place dans le panthéon des grands auteurs français est une tâche doublement ardue pour une femme, triplement pour une femme qui aime les femmes. À cet effet, les admonestations d'Elaine Marks sont particulièrement instructives, puisqu'à l'habituelle ritournelle elle ajoute une nouvelle source d'indignation : que Yourcenar ait osé inscrire son récit dans une double tradition, celle de la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle et celle du récit psychologique à la première personne, plus moderne, typique des littératures française et russe. Marks accuse ainsi Yourcenar de chercher, par l'ajout de cette préface, à tirer profit d'une filiation littéraire prestigieuse sans reconnaître le lien entre les féminicides de certains récits de Tolstoï et de Gide, deux auteurs auxquels Yourcenar se réfère, et le meurtre que commet son propre personnage, Éric. Cette comparaison me semble cependant plus que boiteuse : il y a des mondes entre Éric, qui tue Sophie à la demande de cette dernière alors qu'il lui a d'abord proposé de s'échapper, et Pozdnychev, qui poignarde sa femme par jalousie. Il y a également des mondes entre la vie personnelle de Yourcenar, qui a passé la plus grande partie de sa vie en compagnonnage avec une autre femme, et celle de Tolstoï, dont les mémoires de sa femme témoignent de tout ce que qu'il lui fit vivre<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Sofia Tolstoï, *Ma vie*, trad. Luba Jurgenson et Maria-Luisa Bonaque, Paris, Les éditions des Syrtes, 2010.



Il n'y a à mon sens rien de répréhensible à pointer les taches aveugles politiques des œuvres littéraires. Ce qui pose problème dans le cas qui nous occupe est que la nature de ces attaques envers Yourcenar sont elles-mêmes tributaires de biais idéologiques inconscients, biais dont feront aussi les frais les œuvres de Simone de Beauvoir. Tout au long de leur vie et de leur carrière de femme de lettres, ces deux femmes feront face à des critiques similaires les dépeignant comme simultanément trop autoritaires (donc malencontreusement masculines) et « étrangement naïves<sup>80</sup> » (donc bêtement féminines). Il est d'autant plus troublant, à la lumière de ces ressemblances, de constater que certaines auteures isolent Yourcenar de ses contemporaines sur la question de la représentation des femmes sans jamais justifier cette ségrégation<sup>81</sup>. Cet état de choses me semble relever de deux raisons : en premier lieu, des réticences de Yourcenar à épouser sans nuance le féminisme, qui tombe selon elle dans plusieurs

---

<sup>80</sup> Toujours à propos de la préface du *Coup de grâce* : « Yourcenar's defense is sometimes strangely naive [...]. » Adele King, *French Women Novelists*, op. cit., p. 114.

<sup>81</sup> Outre Blanchet-Douspis, citée au début de cette section, on peut citer les propos de quelqu'un comme Lylian Y. Bourgois, qui a consacré une thèse de doctorat à l'étude du masculin et du féminin dans l'œuvre de Yourcenar, et qui fait arbitrairement de cette dernière la grande paria du féminisme littéraire : « Il est ainsi notable que la place que les femmes occupent [dans l'œuvre de Yourcenar] est généralement à tout le moins secondaire (en ce sens que les hommes sont très souvent les personnages principaux ou des personnages initiant l'action) voire minime, et que, d'un point de vue du traitement, leurs vies ne sont guère enviables. Ce traitement va à l'opposé d'écrivaines contemporaines, comme Marguerite Duras ou Simone de Beauvoir. » Elle ajoutera plus loin, toujours sans exemples ni explications à l'appui : « Si nous regardons des écrivaines contemporaines de Marguerite Yourcenar comme Marguerite Duras ou Simone de Beauvoir, leurs œuvres n'hésitent pas cependant à redonner une vision (beaucoup plus) féminine voire féministe de la vie. » Puis, se rappelant peut-être soudainement les premières pages du *Marin de Gibraltar*, où le narrateur homodiegétique masculin traite sa conjointe comme la dernière des cruches alors qu'il fraternise avec l'ouvrier italien les conduisant à Florence, elle concède, en note de bas de page, que cela est bien évidemment plus vrai pour Beauvoir que pour Duras. Lylian Y. Bourgois, « Féminin / masculin : ordres et désordres du corps dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », thèse de doctorat, University of Massachusetts Amherst, Départements des langues, des littératures et des cultures, septembre 2008, p. 25 et 27. Bien entendu, d'autres auteures ont l'attitude inverse, comme par exemple Sally Wallis, qui fait remarquer que « [t]reated with contempt by a number of feminist critics, Yourcenar is too often neglected by scholars interested in questions of gender and female identity. Comparative studies between women autobiographers such as Duras, Beauvoir and Yourcenar, all of whom walk the tightrope between fact and fiction, would draw Yourcenar into that privileged élite of women writers who subvert literary genres and styles in order to articulate their female identity. » Sally A. Wallis, « Critical attempts to "Effeuille la Marguerite" », *Journal of European Studies*, vol. 25, n° 4, déc., 1995, p. 419.

pièges, dont celui de cette idéologie bourgeoise du progrès qu'elle combat fermement toute sa vie<sup>82</sup>. Ensuite, d'une mauvaise connaissance des œuvres fictionnelles et théoriques de Beauvoir (et de Marguerite Duras lorsqu'elle est ajoutée dans la balance), qui présentent en réalité plusieurs points communs avec la pensée de Yourcenar. On pourra évoquer rapidement *Le deuxième sexe*, par exemple, qui dépeint explicitement les femmes comme victimes *et complices* de leur oppression, ce qui chez Yourcenar se traduit entre autres par l'identification d'une tendance des femmes à se complaire dans leur rôle de subalternes – un rôle qu'elle ne présentera néanmoins jamais comme *naturel*, s'inscrivant ainsi d'autant plus fermement dans le sillon du *Deuxième sexe*. Finalement, quant à la représentation soi-disant « médiocre<sup>83</sup> » des femmes dans l'œuvre romanesque de Yourcenar, elle relève d'une valorisation du quantitatif aux dépens du qualitatif, piège que l'analyse que je propose du *Coup de grâce* s'attachera à éviter. De plus, *Le coup de grâce*, tout comme d'ailleurs *L'invitée*, aura la malchance d'être analysé de façon récurrente à l'aune des événements qui en sont supposément à l'origine : le roman de Yourcenar serait le récit d'un triangle amoureux en bonne et due forme mettant en scène Yourcenar et son éditeur chez Grasset, André Fraigneau, épris d'un autre homme. Par exemple, pour Josyane Savigneau, à qui Gallimard commande la biographie officielle de Yourcenar après la mort de celle-ci, *Le coup de grâce* est d'abord un « règlement de comptes

---

<sup>82</sup> Selon Yourcenar, « la femme semble aspirer à la liberté et au bonheur du bureaucrate qui part chaque matin, une serviette sous le bras, ou de l'ouvrier qui pointe dans une usine. Cet homo sapiens des sociétés bureaucratiques et technocratiques est l'idéal qu'elle semble vouloir imiter sans voir les frustrations et les dangers qu'il comporte, parce qu'en cela, pareille aux hommes, elle pense en termes de profit immédiat et de "succès" individuel. » Citée dans Matthieu Gale, *Les yeux ouverts. Entretien avec Matthieu Gale*, Paris, Bayard, 1996, p. 272. Blanchet-Douspis, qui cite également ces lignes, les pose en exemple probant du « bas niveau de conscience politique de Yourcenar ». Mireille Blanchet-Douspis, *L'idéologie politique de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 68. Il est vrai que, sur ce point, les pensées de Yourcenar et de Beauvoir s'opposent, puisque cette dernière a toujours fait de l'accès au travail salarié la condition *sine qua non* de l'émancipation des femmes.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 67.

symbolique (et qui se voulait cathartique)<sup>84</sup> » avec Fraigneau, son éditeur. Michèle Sarde, autre biographe de Yourcenar, modifie à peine l'expression quelques années plus tard lorsqu'elle affirme que *Le coup de grâce* relève de « l'art de régler ses comptes<sup>85</sup> ». Alors que Simone de Beauvoir a elle-même présenté *L'invitée* comme répondant à une crise dans sa vie personnelle, Yourcenar a toujours affirmé que *Le coup de grâce* était issu d'une anecdote qu'on lui aurait relatée, évoquée dans la préface. Si la plupart des biographes accordent à l'auteure au moins la distance gagnée par la médiation romanesque, Brian Gill, qui a lu la biographie de Savigneau, va jusqu'à affirmer que *Le coup de grâce* ressemble « en tout point à un triangle réel où venait de figurer Yourcenar elle-même<sup>86</sup> ».

On reconnaîtra tout de même que l'intention de Savigneau, lorsqu'elle accentue la lecture biographique du *Coup de grâce*, est noble : « exaspérée par les commentaires sur ce livre, par les accusations d'indulgence envers l'idéologie et la morale de “ce jeune Prussien”, Marguerite Yourcenar, qui savait combien ce texte, tout de violence et d'amour-haine personnels, devait peu à la réflexion politique, s'est expliquée, une fois de plus, dans la conclusion de la préface rédigée en 1962 [...]»<sup>87</sup>. » Il me semble néanmoins qu'on peut défendre *Le coup de grâce* sans avoir recours à une analyse biographique, et que la défense n'en acquiert que plus de solidité. Laissant de côté une recherche de biographèmes qui présente somme toute peu d'intérêt, je tenterai plutôt de montrer qu'on retrouve certes dans *Le coup de grâce* un discours politique, mais qu'il n'est pas exclusivement le fruit des présupposés idéologiques de son autrice. *Le coup de grâce* se distingue des autres romans que nous étudierons dans la mesure où

---

<sup>84</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1990, p. 195.

<sup>85</sup> Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 250.

<sup>86</sup> Je souligne. De cela découle qu'une fois « le lecteur [...] avisé », il devient « impossible de ne pas tenir compte de cette ressemblance dans son interprétation du roman. » Brian Gill, « L'altérité dans *Le coup de grâce* », *loc. cit.*, p. 54.

<sup>87</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, *op. cit.*, p. 204.

il met explicitement en scène des événements indéniablement politiques, et notamment des références claires aux révoltes bolchéviques. Cela dit, je crois que les critiques ont fait l'erreur d'accorder trop d'importance aux prises de position du narrateur de ce court roman. Si Éric est d'allégeance fasciste, cela ne fait pas de facto de son autrice une collaboratrice. Je propose plutôt de porter attention au personnage de Sophie, qui, elle, en plus de partager la féminité et la force de caractère de Yourcenar, rejoint le camp adverse du narrateur, c'est-à-dire qu'elle se joint aux forces communistes que le personnage principal combat. L'idée n'est pas de dire que Yourcenar est plus communiste que fasciste, ce qui reproduirait les travers des autres critiques. Je souhaite plutôt suggérer que la vraie nature politique du roman se trouve dans la triangulation des rapports entre les trois personnages principaux, empêtrés dans un triangle amoureux aux connotations incestueuses. Le sens politique du roman est à mon avis le résultat de ces relations mouvantes entre les protagonistes, reproduisant le parcours d'une pensée dialectique qui se méfie des idéologies, qu'elles soient fascistes ou communistes. C'est de cette façon qu'un nouage entre le marxisme et le féminisme est produit dans *Le coup de grâce*, bien au-delà des intentions de son autrice.

Avant de défendre l'hypothèse qu'une pensée marxiste (qui n'a que peu à voir avec le communisme institutionnalisé) et une pensée féministe travaillent de concert dans *Le coup de grâce*, il me faut néanmoins aborder le contenu des critiques rapidement évoquées.

\*\*\*

La Deuxième Guerre mondiale fait office de coupure dans l'œuvre yourcenarienne, ce qui accentue la tendance à distinguer ses écrits de « jeunesse » (Yourcenar a tout de même 32 ans lorsqu'elle rédige *Le coup de grâce*) de ses écrits de maturité. Ses premiers textes publiés datent de la fin des années 1920, et Yourcenar termine la rédaction du *Coup de grâce* en août 1938, alors qu'elle se dirige vers les États-Unis,

un exil temporaire qui deviendra définitif. Au moment de l'écriture du *Coup de grâce*, la Deuxième Guerre mondiale se profile, puisqu'en septembre 1938 les accords de Munich l'évitent de justesse; le roman de Yourcenar sera publié trois mois avant son déclenchement. Si le conflit n'y est pas représenté, c'est tout de même une atmosphère belliqueuse que Yourcenar choisit comme trame de fond à son histoire d'amour, plus précisément une série d'affrontements ayant lieu peu de temps après la Première Guerre mondiale, en 1919, et se déroulant dans la région baltique de l'Europe. Peu de critiques se sont intéressés à ce que Yourcenar rappelle cependant dans sa préface, à savoir que le conflit armé représenté dans *Le coup de grâce* s'inscrit « dans le sillage de la guerre de 1914 et de la révolution russe<sup>88</sup> ». Ce sont des troupes bolchéviques qu'Éric Von Lhomond part combattre lorsqu'il rejoint, pour le défendre, le château de Kratovicé, où résident ses petit-cousins Sophie et Conrad de Reval, et ce sont ces mêmes troupes d'allégeance léniniste que Sophie intègre après avoir appris qu'Éric voue une « amitié ardente » à son frère, Conrad. Comme le remarque Jean Blot, l'espace-temps du récit présente un intérêt crucial, en ce que « ces pays et ce temps devaient captiver l'imagination européenne et plus particulièrement celle de Yourcenar : marche où le catholique devient orthodoxe, où le Slave et le Germain se confondent, [...] terre crépusculaire et glacée des transmutations raciales et religieuses<sup>89</sup>. » Jean Blot souhaite surtout attirer l'attention sur le symbolisme alchimique, qu'on retrouve plus tard dans l'œuvre de Yourcenar, principalement dans *L'œuvre au noir*, dont le titre fait référence à l'étape la plus ardue et la plus dangereuse du « Grand Œuvre ». Au-delà de la métaphore alchimiste, plus fondamentale encore me paraît cette idée des opposés qui fusionnent à Kratovicé, « ce coin obscur de pays balte isolé par la révolution et la guerre » : un lieu néanmoins fictif, produit de l'imagination de Yourcenar, qui, selon ses dires, « ne pouvait pas n'être qu'un vestibule de tragédie », pas plus que la guerre civile qui y a

<sup>88</sup> Marguerite Yourcenar, « Préface », *op. cit.*, p. 79. Je souligne.

<sup>89</sup> Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 134.

cours ne pouvait être « qu'un vague fond rouge à une histoire d'amour<sup>90</sup> ». Cette dernière formule est particulièrement significative en ce qu'elle cristallise au sein d'une même couleur les éléments essentiels du récit : guerre sanglante et allégeance communiste.

Le moment historique retenu pour la diégèse du *Coup de grâce* me semble particulièrement indiqué, en ce qu'il coïncide avec la première rencontre du fascisme européen et de la pensée communiste : deux systèmes de pensée qui, s'ils semblent s'opposer dans les années 1930, entretiennent d'effrayantes affinités que souligneront nombre d'intellectuels de l'époque<sup>91</sup>. Or *Le coup de grâce*, cette œuvre littéraire qui, comme on le verra, démembré une à une les dichotomies chères aux idéologies en vogue dans les années 1930, a été analysé bien autrement : on a plus souvent voulu voir le *Coup de grâce* comme une manifestation de l'idéologie fasciste (donc antisémite et misogynne), n'hésitant pas à attribuer à l'écrivaine une complaisance « à l'égard de tous les Éric Von Lhomond des années quarante<sup>92</sup> ». Or, le plus important des reproches à la préface de Yourcenar présentés plus haut est construit sur un présupposé méthodologique, à la source du ressentiment envers l'écrivaine : la croyance selon laquelle l'intention d'écriture et l'intention de lecture doivent à tout prix concorder. Lorsqu'on se défait de cette illusion, on parvient à accepter que, par

---

<sup>90</sup> Marguerite Yourcenar, « Préface », *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>91</sup> On pense bien sûr au *Socialisme fasciste* de Drieu la Rochelle, mais aussi aux idées de plusieurs hauts dignitaires nazis, qui souhaitaient se débarrasser d'Hitler et de son « orientation de classe supérieure » afin que leur parti défende une ligne révolutionnaire « teintée seulement d'antisémitisme ». Lorsqu'Ernst Röhm, général qui représentait les « idées plus radicales » du parti, fut éliminé, les autres, notamment Gregor Strasser et Goebbels, se rallièrent à la ligne Hitler. Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Owl Book Edition, 1992 [1973], p. 350. Je traduis : « They wanted to move Hitler away from his upper-class orientation and believed the Party should "proclaim a message of social revolution with only a spice of anti-Semitism." (B. F. Smith, 1971) »

<sup>92</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, *op. cit.*, p. 203.

exemple, Yourcenar ne reconnaît pas le caractère « politique » de son roman<sup>93</sup>. Dans cette section, je souhaite discuter plus en détail cette fameuse teneur politique du *Coup de grâce*, notamment la question de l'antisémitisme; non pas pour montrer que Yourcenar est ou non antisémite, anti ou profasciste, anti ou procommuniste, féministe ou misogyne, mais bien pour tenter de reconstituer la manière dont le texte travaille son propre rapport aux idéologies politiques qui lui sont contemporaines, et qui sont exprimées au sein du roman, mais certainement pas sous forme de *thèse*. Car, pour reprendre la terminologie de Suleiman, la structure narrative du *Coup de grâce* n'est pas équipée d'un système antagonique porteur d'un enseignement doctrinaire<sup>94</sup>. Au contraire, il me paraît plutôt que la structure narrative choisie par la romancière travaille à fracturer le système antagonique politique des années 1930 en dépolarisant l'opposition droite/gauche (ou extrême droite/extrême gauche). Pour le montrer, et toujours à la suite de Suleiman, j'affirmerai que le rapport du roman à la politique relève d'abord de questions narratologiques, et que les propres idées de Yourcenar sur la question peuvent, jusqu'à un certain point, être reléguées à l'arrière-plan<sup>95</sup>.

Le narrateur principal du *Coup de grâce*, Éric Von Lhomond, est d'abord un bel homme; de sang mêlé, prussien, mais également balte et français, on sait qu'il participe à la Grande Guerre et se porte par la suite volontaire pour servir dans les corps francs, paramilitaires réputés pour leur nationalisme d'extrême droite. Les événements qui forment le cœur du roman de Yourcenar sont narrés par Éric vers la

---

<sup>93</sup> Et encore faudrait-il voir ce que Yourcenar entend par « politique ». Il y a fort à parier qu'elle recoupe sous ce terme la politique institutionnalisée, et non pas le vivre-ensemble humain cher aux Grecs qu'elle estime tant.

<sup>94</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

<sup>95</sup> Bien que je n'aie personnellement pas adopté cette ligne argumentative, je réfère le lecteur, la lectrice intéressée par les idées de Yourcenar à l'article d'Alexandre Terneuil sur la question juive chez l'écrivaine. Plusieurs informations sur les propos de Yourcenar à ce sujet s'y retrouvent compilées, et permettent à Terneuil de défendre Yourcenar contre les accusations d'antisémitisme. Alexandre Terneuil, « Réflexions sur la question juive chez Marguerite Yourcenar », *loc. cit.*, p. 149.

fin des années 1930, mais se déroulent quelque vingt ans plus tôt, échelonnés sur moins d'un an, vers 1919-1920. Les commentateurs du *Coup de grâce* aiment à dépeindre Éric comme un homme particulièrement cruel, voire sadique, qui se joue méchamment de sa cousine éperdument amoureuse de lui. Brian Gill en veut pour preuve la « cruauté » des deux épisodes qui sont situés au tout début et à la toute fin du discours d'Éric (et non pas « du roman », comme il le soutient<sup>96</sup>) :

Écorcher la main, écorcher le visage, deux côtés d'un même supplice, et choisir comme titre *Le coup de grâce*, litote à décharge et clôture commode, escamote le vrai contenu du roman que ces deux scènes bouclent. Le bourreau blanc, Éric, se montre à peine moins sadique que ces bourreaux rouges dont les raffinements ne lui inspirent, il est vrai, qu'un cynisme teinté d'admiration. Un certain sadisme, ou sadomasochisme, colore vivement ce roman, plus sans doute que d'autres textes yourcenariens d'où il est rarement absent [...]<sup>97</sup>.

Les épisodes dont parle Gill sont la description par Éric d'un supplice que les milices communistes faisaient subir aux officiers ennemis faits prisonniers (écorcher la main du haut-gradé puis le gifler à l'aide de la peau recueillie) et le premier coup de feu tiré par Éric pour tuer Sophie, qui la rate mais « écorche » son visage<sup>98</sup>. Selon Gill, l'épisode sanglant qu'Éric décrit en introduction de son récit préfigurerait ainsi la torture que l'officier prussien infligera à Sophie. Éric, ce « misogyne par excellence [...] en qui se devine aisément la personnalité fasciste des années 30<sup>99</sup> »,

---

<sup>96</sup> Comme d'autres, Brian Gill ne fait pas de distinction entre narrateur homodiégétique et intradiégétique. Cette négligence par rapport au discours enchâssé d'Éric est importante et j'y reviendrai à la fin de cette section.

<sup>97</sup> Brian Gill, « L'altérité dans *Le coup de grâce* », *loc. cit.*, p. 53.

<sup>98</sup> Passons sur la « litote commode » dont Gill se sert à son tour pour faire tenir sa comparaison : « écorcher » un visage et en « emporter une partie » (les termes du roman) me semblent deux gestes bien distincts. À mon sens, un événement préfigurateur de la mort de Sophie beaucoup plus significatif réside plutôt dans ce « portrait de femme troué d'un coup de baïonnette » qui regarde les protagonistes « du haut d'un trumeau, comme amusé par cette aventure ». Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 157 et 105.

<sup>99</sup> Mireille Blanchet-Douspis, *L'idéologie politique de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 42 et 47.



un homme qui entretient des « tendances perverses<sup>100</sup> », a même été qualifié de « précurseur des historiens révisionnistes affirmant que la Shoah n'a jamais eu lieu<sup>101</sup> ». C'est également ce chemin qu'emprunte le réalisateur allemand Volker Schlöndorff pour son adaptation cinématographique du roman, *Der Fangschuß*. On pourrait appliquer à de nombreux critiques la remarque de Marc-Jean Filaire à propos de *Der Fangschuß* : « le film [de Schlöndorff] réduit la complexité du personnage d'Éric et en fait un être glacé, un anti-héros monolithique, alors que l'écriture à la première personne laissait comprendre les failles de cette carapace protectrice.<sup>102</sup> » Or, les nuances de cette voix narrative ont bel et bien été laissées de côté par ceux qui ont voulu montrer que l'antisémitisme et la misogynie structuraient, à l'image de l'inconscient de son auteure, le roman de 1939. Elaine Marks, par exemple, ne se sert de l'écriture à la première personne du roman que pour poser un parallèle absolu entre le discours d'Éric et celui de Yourcenar dans sa préface<sup>103</sup>. Elle attribue le caractère incertain des souvenirs d'Éric à son refus de reconnaître sa responsabilité dans la mort de Sophie, une attitude qu'elle lie au révisionnisme politique. Les remarques ponctuelles d'Éric à l'effet que son propre discours manque de fiabilité, que c'est avec difficulté qu'il reconstruit des événements qui l'ont extrêmement troublé, bref que la confession d'Éric à des auditeurs qui n'ont rien à faire de ses propos relève d'une tentative impossible de faire sens de ses actions à ses propres yeux, sont soit passées

---

<sup>100</sup> Beatrice Ness, « Le discours de l'aveu chez Marguerite Yourcenar », *French Forum*, vol. 17, n° 1, janvier 1992, p. 55.

<sup>101</sup> Elaine Marks, « “Getting Away with Murd(h)er” : Author's Preface and Narrator's Text. Reading Marguerite Yourcenar's *Coup de Grâce* “After Auschwitz” », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 20, n° 2, printemps 1990, p. 216. Je traduis. « Eric von Lhomond appears as a precursor of the revisionist historians who claim that the Shoah – the destruction of European Jewry – never took place, that no one can ever know what really happened in the concentration camps. »

<sup>102</sup> Marc-Jean Filaire, « *Le coup de grâce et La mort à Venise* : la fin du masculin », dans Marc-Jean Filaire (dir.), *Marguerite Yourcenar ou la culture du masculin*, op. cit., p. 283.

<sup>103</sup> « Eric von Lhomond's first person narrative, like the first person author's preface, is an ordering and a justification of events that took place fifteen years earlier, during the civil war that followed the Russian Revolution of 1917. » Elaine Marks, « “Getting Away with Murd(h)er” : Author's Preface and Narrator's Text. Reading Marguerite Yourcenar's *Coup de Grâce* “After Auschwitz” », loc. cit., p. 243.

sous silence, soit utilisées comme preuves de la mauvaise foi du narrateur – et de l’auteur.

Il est indéniable qu'Éric est antisémite, ce que Yourcenar ne nie d'ailleurs pas : elle « atténue » plutôt l'affirmation, en précisant que son antisémitisme n'est pas « professionnel », mais « de caste ». La nuance que Yourcenar apporte peut agacer, mais je crois que, dans le cas qui nous occupe, elle reste défendable : il me semble que, sans le dire, Yourcenar souhaite ici rappeler qu'Éric s'engage principalement dans les corps francs non pas seulement par conviction idéologique, mais d'abord dans le but de secourir son petit-cousin Conrad, « un point fixe, un nœud, un cœur » dans son « existence sans cesse déviée<sup>104</sup> ». « C'était le bon âge pour mordre à l'hameçon de droite ou de gauche », affirme ainsi Éric, « mais je n'ai jamais pu gober cette vermine de mots. Je vous ai dit que seuls les déterminants humains agissent sur moi, dans la plus entière absence de prétextes : mes décisions ont toujours été tel visage, tel corps<sup>105</sup>. » On peut et on doit certes remettre en question les affirmations d'Éric (il le fait d'ailleurs lui-même à plusieurs reprises), et je conviens qu'il est juste de le taxer de mauvaise foi ou d'aveuglement idéologique lorsqu'il parle de manière aussi catégorique<sup>106</sup>. Mais il faut simultanément rappeler qu'il n'est pas innocent

---

<sup>104</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

<sup>106</sup> Bien que la question soit délicate (mais peut-être justement pour cette raison), il serait néanmoins important d'également envisager l'hypothèse qu'à l'encontre de ce qu'en pense le sens commun, un des aspects les plus réalistes de la personnalité fasciste d'Éric réside justement dans son absence de conviction idéologique ferme. Dans son analyse du cas-clinique d'Adolf Hitler, où il présente également la trajectoire psychosociale de son second, Heinrich Himmler, Erich Fromm montre bien que ce dernier, par exemple, adhéra aux thèses d'extrême droite par opportunisme, au fur et à mesure que se dissipèrent les chances d'obtenir une reconnaissance professionnelle ailleurs – notamment à l'ambassade de l'Union soviétique, auprès de laquelle, avant de faire partie du gouvernement hitlérien, Himmler « s'enquit des possibilités d'obtenir un poste en Ukraine, un geste étrange pour cet anticommuniste fanatique ». Erich Fromm, « Malignant Agression: Adolf Hitler, A Clinical Case of Necrophilia », dans *The Anatomy of Human Destructiveness*, *op. cit.*, p. 348-350. Je traduis. « He even wrote to the Soviet Embassy to inquire if there was any chance of going to Ukraine, a strange step for this fanatical anti-Communist. »

qu'Éric choisisse un camp où l'homophilie était tolérée (rappelons par exemple qu'Ernst Röhm ne se cachait pas de ses préférences homosexuelles, ce qui servit de prétexte à son élimination), un des rares lieux où la conjugalité hétéronormée bourgeoise n'avait pas de prise. Faire d'Éric un nazi convaincu avant la lettre et ramener ses tentatives de composer avec son désir pour les hommes à un simple jeu cruel, qu'il relate des années plus tard de façon complaisante et insensible, fait fi de la complexité du rapport entre homosexualité et politique. C'est là bien mal lire Yourcenar, dont l'œuvre littéraire entremêle constamment ces deux données<sup>107</sup>.

Cela dit, la façon dont Éric présente les différents personnages juifs qu'il rencontre est à rapprocher d'une forte tendance antisémite de la littérature des années 1930. Ce qui, en contrepartie, est rarement relevé, c'est que, comme le rappelle Michaël Prazan dans son analyse du style génocidaire, les clichés de la littérature antisémite trouvent leur origine chez des écrivains de droite comme de gauche : de manière explicite à droite comme à gauche avant l'affaire Dreyfus, de façon moins ouverte dans la gauche après le procès du capitaine d'origine juive<sup>108</sup>. Il est significatif que les

---

<sup>107</sup> Il suffira de rappeler que *Les mémoires d'Hadrien*, s'il est peut-être le roman le plus explicitement politique de Yourcenar (en ce qu'il contient les mémoires fictives d'un homme d'État), n'en est pas moins un grandiose roman d'amour entre l'empereur romain et son jeune amant, Antinoüs, qui se donnera la mort. Hadrien avoue ainsi : « On mettait la dernière main au temple de Vénus et de Rome, construit lui aussi sur l'emplacement de la scandaleuse Maison d'or, où Néron avait déployé sans goût un luxe mal acquis. *Roma, Amor* : la divinité de la Ville éternelle s'identifiait pour la première fois avec la mère de l'Amour, inspiratrice de toute joie. C'était une des idées de ma vie ». Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* [1951], dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 415.

<sup>108</sup> La présence de l'antisémitisme à gauche comme à droite trouve un exemple probant dans la réception de *Voyage au bout de la nuit*, généralement acclamé par les communistes à sa parution en 1932. Si le roman qui a fait connaître Louis-Ferdinand Céline n'est pas « explicitement » antisémite, Michaël Prazan a néanmoins bien montré dans son ouvrage que le style génocidaire du Céline pamphlétaire s'y retrouvait déjà. Michaël Prazan, *L'écriture génocidaire. L'antisémitisme en style et en discours de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001*, Paris, Calmann-Lévy, 2005. Un travail similaire avait été effectué quelques années plus tôt par Jérôme Meizoz, qui montre de façon convaincante que les « œuvres littéraires » et les pamphlets de Céline forment un tout politique cohérent. Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Librairie Droz, 2001. À la sortie de *Voyage au bout de la nuit*, Paul Nizan sera l'un des rares communistes à faire preuve de clairvoyance vis-à-vis de l'idéologie célinienne : « Céline n'est pas parmi nous [les communistes] : impossible d'accepter sa profonde

critiques ayant taxé *Le coup de grâce* d'antisémitisme ne mentionnent jamais le double ancrage de ce dernier, ne voulant voir que ses liens avec l'extrême droite, figure repoussoir qui leur fait horreur. Ce double ancrage de l'antisémitisme littéraire est pourtant cruciale pour la compréhension du *Coup de grâce*, dont l'architecture repose précisément sur la fragilité des dualismes, notamment celui entre l'extrême droite qu'Éric accepte de servir pour l'amour d'un homme et l'extrême gauche à laquelle se rallie complètement Sophie lorsque s'éteignent ses espoirs amoureux<sup>109</sup>. Il ne me semble pas accidentel qu'on retrouve dans *Le coup de grâce* deux clichés opposés : d'un côté, ceux représentatifs d'un antisémitisme socialiste (de traditions fouriériste et blanquiste), « fondé sur un discours anticapitaliste à tendance raciste<sup>110</sup> », et de l'autre, ceux propres à un antisémitisme monarchiste ou « traditionnaliste » (représenté notamment par Maurice Barrès ou Charles Maurras). Cela se traduit dans *Le coup de grâce* par la présence d'usuriers juifs « écartelés entre l'envie de faire fortune et la peur des coups de baïonnette », « de marchands juifs venus de New York pour acheter dans de bonnes conditions leurs bijoux aux émigrés russes<sup>111</sup> », bref par l'attribution aux Juifs d'un goût immodéré pour le gain aux dépens d'autrui, et par la présence simultanée du « petit Grigori Loew », intellectuel marxiste « jadis commis dans une librairie de Riga », que le métier d'usurier paternel

---

anarchie, son mépris, sa répulsion générale qui n'exceptent point le prolétariat. Cette révolte pure peut le mener n'importe où : parmi nous, contre nous, ou nulle part. Il lui manque la révolution, l'explication vraie des misères qu'il dénonce, des cancers qu'il dénude, et l'espoir précis qui nous porte avant. » Paul Nizan, « L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit* », *L'Humanité*, 9 décembre 1932, p. 4.

<sup>109</sup> Notons au passage le caractère indissociable de l'amour et de la politique, auquel nous reviendrons.

<sup>110</sup> Michaël Prazan, *L'écriture génocidaire. L'antisémitisme en style et en discours de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001*, op. cit., p. 18.

<sup>111</sup> Margeurite Yourcenar, *Le coup de grâce*, op. cit., p. 87 et 92.

dégoûte profondément, et qui mourra pour ses convictions socialistes<sup>112</sup>. Le spectre politique de l'antisémitisme est ici explicitement déployé à travers les propos d'Éric, qui méprise indifféremment usuriers et socialistes.

Certes, d'autres romans explicitement antisémites ont pu combiner les clichés originant de la droite et de la gauche, dans un souci de cumul des tares envers une « espèce » à éradiquer. Ce qui différencie *Le coup de grâce* des écrits antisémites de gauche comme de droite, c'est le rôle d'adjuvant que le roman de Yourcenar a assigné à Grigori Loew, et la redondance créée par l'ajout d'un deuxième personnage juif de grande importance, la mère Loew, qui dédouble les qualités de son fils en portant secours à Sophie à deux reprises. Contrairement aux personnages juifs typiques de la littérature antisémite, Grigori Loew et sa mère sont des piliers narratifs positifs, *en dépit de la condescendance que le narrateur manifeste* – c'est bien là la réussite du roman. Le rôle de faux destinataire qu'Éric essaie de faire jouer à Grigori – c'est le rôle typique du personnage juif dans la littérature antisémite<sup>113</sup> – comme à sa mère ne

---

<sup>112</sup> L'un des romans à thèse les plus explicites du genre, *L'étape* de Paul Bourget, publié en 1902, présente ce cliché de l'intellectuel juif sous les traits de Crémieu-Dax, socialiste convaincu et ami du héros dont ce dernier se distanciera peu à peu au fur et à mesure de son apprentissage antirépublicain. *L'étape* est analysé en détail par Susan Suleiman dans son ouvrage phare sur le roman à thèse. Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*

<sup>113</sup> Outre *L'étape*, déjà mentionné, on pensera par exemple au dernier récit de la romancière Marcelle Tinayre, publié la même année que *Le coup de grâce*. La trame narrative d'*Est-ce un miracle?* présente les déboires de Mlle Masseret, propriétaire terrienne aux prises avec l'histoire d'apprentissage négative de son jeune frère, corrompu par son ami juif-allemand, Goldenberg, qui a casé la moitié de sa « tribu » en France par peur du « vaste pogrom qui se préparait sourdement, dans tout le Reich » : Goldenberg étant d'abord présenté comme potentiellement amical, le lecteur perspicace réalise rapidement que le jeune homme d'affaires est un rapace sans nom, explicitement associé à la perdition que représente l'urbanité et la modernité artistique pour les honnêtes gens de la province. Marcelle Tinayre, *Est-ce un miracle?*, Paris, Flammarion, 1939, p. 95. Dans la littérature antisémite de cette époque, le personnage juif est typiquement associé à la décadence parisienne, comme c'est également le cas dans le *Gilles* de Drieu la Rochelle, Bildungsroman – et indéniable roman à thèse – lui aussi publié en 1939. Prazan rappelle que les quelque 70 000 Juifs qui immigrent en France entre 1920 et 1930 « s'établissent majoritairement à Paris, et font de la capitale française l'un des plus importants centres du judaïsme dans le monde. » (Michaël Prazan, *L'écriture génocidaire. L'antisémitisme en style et en discours de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 77.). Chez Tinayre comme chez Drieu la Rochelle, la seule fonction du personnage juif est de provoquer une crise en bouleversant les valeurs et les habitudes de vie des Français « de souche ». Le rôle de faux destinataire puis

tient que dans la mesure où on reconnaît Éric comme le détenteur des valeurs positives. Même si Éric présente Grigori comme le poison idéologique qui initie Sophie aux idées qui la mèneront à sa mort, d'autres faits disséminés ici et là empêchent d'adhérer au point de vue du narrateur. Encore plus important que la connivence intellectuelle que Grigori entretient avec Sophie est le fait que le libraire, devenu lieutenant communiste, sauve la vie de la famille Reval avant l'arrivée des troupes allemandes au château, ainsi que le remarque Éric lorsqu'il souligne que l'occupation rouge de Kratovicé avait été « de courte durée, et singulièrement inoffensive<sup>114</sup> ». Sans Grigori, il n'y aurait tout simplement pas eu d'intrigue. Si les descriptions qu'Éric produit des personnages juifs relèvent des stéréotypes qui l'habitent, le fait que les deux personnages juifs sauvent tour à tour la vie de Sophie (et celle de Conrad) va, lui, à l'encontre d'un des plus grands stéréotypes de la littérature antisémite, celui qui suppose les Juifs incapables d'amour, d'amitié ou d'attachement envers ceux qui ne sont pas « des leurs ». On sait aussi que Sophie sera aidée par la mère de Grigori, à deux reprises : Éric laisse d'abord entendre que Sophie l'a consultée par peur d'être enceinte après son viol (la mère Loew est « sage-femme »), puis Sophie est cachée par cette dernière après qu'elle ait rejoint les rouges. Bien qu'Éric qualifie la profession de « sage-femme » de « lucrative » et qu'il suppose un paiement de la part de Sophie en échange d'une cache, on peut mettre en cause la motivation économique de la mère Loew au moment où Éric reconnaît qu'il existe entre Sophie et la mère Loew « la franc-maçonnerie des femmes<sup>115</sup> ». De la même

---

d'opposant est entièrement dévolu au Juif (à la Juive, chez Drieu, ce qui lui permet de cumuler antisémitisme et misogynie), et l'ensemble des « valeurs » de ces romans forment un système bipartite, au sein desquels des exemples négatifs et positifs sont fournis au lecteur, qui sait dès lors quel est le « bon » camp à intégrer.

<sup>114</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, op. cit., p. 93.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 139

façon, bien qu'Éric avoue n'être pas « prédisposé<sup>116</sup> » envers la mère Loew, il ne peut s'empêcher de reconnaître qu' « en dépit de [s]es préjugés les plus chers, le visage de cette vieille créature noyé dans la graisse était empreint d'une lourde bonté.<sup>117</sup> » Malgré les qualifications péjoratives qu'Éric formule à répétition, quelque chose de la structure narrative est en tension avec la présentation des événements par le narrateur.

En tant que personnage antisémite, Éric, on le reconnaît, est au moins partiellement de mauvaise foi lorsqu'il affirme qu'en joignant les corps francs, son but était *uniquement* de sauver Conrad; rien n'empêche effectivement de croire que le jeune homme ait simultanément rejoint les milices allemandes par affinité idéologique, même s'il affirme le contraire. L'hypothèse a été adroitement défendue par Henning Hufnagel dans un article où il analyse la fonction du motif du « poste perdu » (syntagme consacré en allemand n'ayant pas vraiment d'équivalent français, mais pouvant être traduit plus ou moins fidèlement par l'expression « cause perdue »)<sup>118</sup>. Aux yeux du critique, Yourcenar semble avoir mené des recherches extensives pour camper en la personne d'Éric un membre des corps francs réaliste, ce qui, effectivement, concorde avec les habitudes de travail de l'écrivaine; nous sommes en droit de comprendre que, malgré leur bas niveau littéraire, Yourcenar a lu des témoignages d'anciens miliciens, dont elle se serait inspirée pour créer le personnage d'Éric. La thèse d'Hufnagel soutient que Yourcenar a emprunté le motif du « poste perdu » à ces textes d'anciens miliciens, comme à ceux de philosophes généralement associés aux « milieux idéologiques affilés aux anciens combattants des corps francs » - Hufnagel pense ici aux écrits du philosophe Oswald Spengler ou à ceux de l'écrivain Ernst Jünger. Outre la connaissance qu'Hufnagel possède de la réalité

---

<sup>116</sup> *Idem.*

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> Henning Hufnagel, « “Ce coin obscur de pays balte”. Mythologie du “poste perdu” dans *Le coup de grâce* de Marguerite Yourcenar », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 116-3, 2006, p. 243-256.

historique qui sert de diégèse au récit, et qui donne à son article beaucoup de poids, la thèse qu'il présente possède un grand intérêt narratologique : selon lui, Yourcenar se serait approprié le motif du « poste perdu », ce « topos d'origine militaire », qu'elle aurait « transformé en philosophème de l'histoire » afin de le subvertir, « en donnant à la femme une place qui n'y était pas prévue, à savoir principale.<sup>119</sup> » « Il faut persévérer au poste perdu, sans espoir, sans délivrance », affirme par exemple Spengler. « C'est ça, la grandeur, c'est ça que signifie être de bonne race<sup>120</sup> ». Dans la même veine, Jünger ajoute que c'est « face à la mort » que « l'homme révèle son vrai rang : qui meurt pour sa cause, surtout si elle est vouée à l'échec, acquiert un titre de noblesse.<sup>121</sup> » Alors que chez les corps francs « la persévérance au "poste perdu" est une affaire d'hommes<sup>122</sup> » et que les femmes ne sont que des obstacles à la réalisation d'un vrai caractère noble, il est patent que, dans le roman de Yourcenar, les rôles sont radicalement inversés. Le comportement le plus « viril » de tous est adopté par Sophie : elle s'acharne à aimer Éric alors que son amour est une « cause perdue », et c'est elle qui, ultimement, dicte la manière dont doit se dérouler sa mort<sup>123</sup> ; j'ajouterais aux propos d'Hufnagel que les personnages juifs, adjuvants de Sophie, peuvent être classés dans la même catégorie. Yourcenar réserve en contrepartie un traitement tout autre aux « vrais » soldats : Conrad, que Sophie et Éric se sont toujours « accordés à traiter en enfant<sup>124</sup> », meurt en réclamant de la lumière « d'une

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 245-246.

<sup>120</sup> Cité dans Henning Hufnagel, « “Ce coin obscur de pays balte”. Mythologie du “poste perdu” dans *Le coup de grâce* de Marguerite Yourcenar », *loc. cit.*, p. 251.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>123</sup> Même si la ressemblance est probablement un accident, l'exemple est probant de la noblesse du caractère de Sophie : le général Ersnt Röhm, lorsqu'il fut fait prisonnier et sur qu'on s'apprêtait à l'assassiner, exigea, de la même façon que Sophie, que ce soit Hitler lui-même qui tire sur la gâchette, tâche devant laquelle Hitler, typiquement, se défilera. Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, *op. cit.*, p. 450.

<sup>124</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 105.



voix faible, obstinée, enfantine, comme si l'obscurité était ce qu'il y avait de pire dans la mort »; Éric, quant à lui, ne réussit à assassiner Sophie qu'en « détournant la tête, à peu près comme un enfant effrayé qui fait détonner un pétard pendant la nuit de Noël<sup>125</sup> ». Par ailleurs, Éric lui-même note ponctuellement tout ce qu'il y a de « masculin » chez Sophie, sans pourtant que sa féminité, réitérée à plusieurs reprises, n'en soit affectée<sup>126</sup>. Alors que les soldats entraînés perdent tout courage face à la mort, Sophie, elle, tout comme d'ailleurs la mère Loew et, on peut le supposer, Grigori, retrouvé mort par Éric, l'affronte sans ciller.

Le nœud du *Coup de grâce* ne réside donc pas dans les traces d'antisémitisme ou de misogynie présentes dans le discours d'Éric, traces qui ont leur importance, certes, mais dont il faut tout de même dire qu'elles ont parfois donné lieu à des interprétations abusives<sup>127</sup>. À travers le discours du personnage-narrateur d'Éric, une certaine réalité perce, et je voudrais même dire que cette réalité, par endroits, *transperce* le discours dominant. Pour qui est attentive au dispositif narratologique du roman, celui-ci présente bel et bien une réalité autre que la trame établie par le discours d'Éric : le caractère magistral du *Coup de grâce* réside dans le dialogisme que Yourncear parvient à exprimer à travers l'usage d'une seule et même voix. Il n'y

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 147 et 157. Ces exemples sont relevés par Hufnagel.

<sup>126</sup> Comme ses « jambes gainées de soie caramel, qui étaient moins d'une jeune déesse que d'un jeune dieu. » *Ibid.*, p. 116.

<sup>127</sup> Elaine Marks repère dans la phonétique du titre – [ləkudgʁas] – la suite de phonèmes [kud], qui forment le nom *coude*, et indique que ce que les Américains nomment le « funny bone », région qui correspond en réalité au nerf ulnaire, situé près du coude, a parfois été appelé « le petit Juif » en français (comme dans l'expression « se cogner le petit Juif »). Cela révélerait selon elle l'inconscient politique du roman et de l'écrivaine, à savoir un antisémitisme sourd. Ces élégantes divagations, qui relèvent d'une mode visant la spectacularisation de l'analyse grâce à des jeux de signifiants, est à décrier parce qu'elles enlèvent toute crédibilité aux tentatives sérieuses de mettre en lumière l'antisémitisme, bien réel, qui structure bon nombre de textes littéraires. Elaine Marks, « "Getting Away with Murd(h)er" : Author's Preface and Narrator's Text. Reading Marguerite Yourncenar's *Coup de Grâce* "After Auschwitz" », *loc. cit.*

a pas, dans ce roman, de simple personnage « porte-parole<sup>128</sup> » de l'auteure, mais plutôt, comme l'exprime admirablement Castellani à propos de la façon dont prend corps le discours amoureux dans l'œuvre de Yourcenar, il y existe un « espace ambigu entre l'individu singulier, le personnage qui assure éventuellement l'énonciation du récit, et l'auteur qui le fait parler, lui prête sa parole, l'observe, commente cette voix qui lui est à la fois extérieure et inhérente, uniment indépendant et porte-parole<sup>129</sup>. » La distinction entre narrateur homodiégétique et intradiégétique devient ici d'une grande importance : bizarrement, on a rarement porté attention au fait que le discours d'Éric ne constitue pas l'ensemble du roman, puisque le précédent deux petites pages qui servent à introduire sa confession. Celle-ci, nous dit le narrateur extradiégétique non identifié, se déroule à « l'heure entre loup et chien où les gens sensibles se confient, où les criminels avouent », plaçant Éric dans un précaire équilibre entre ces deux types. Ce procédé narratologique d'enchâssement, déjà utilisé par Yourcenar dans *Les nouvelles orientales*, publiées un an plus tôt, a ici pour fonction de mettre en garde la lectrice : le narrateur du récit qu'elle s'apprête à lire n'est pas omniscient, et il est possible – voire essentiel – de remettre en question ce qui y est raconté. Éric n'aura de cesse de le marteler lui-même, de façon redondante, et parfois longuement :

Celui qui prétend se souvenir mot pour mot d'une conversation m'a toujours paru un menteur ou un mythomane. Il ne me reste que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé des vers. Mes propres paroles, même à l'instant où je les prononce, je ne les entends pas. Quant

---

<sup>128</sup> Même des critiques sympathiques au roman ont tendance à chercher la voix de l'auteure au sein des personnages : « Éric est le porte-parole de Marguerite Yourcenar, il rêve une indifférence à l'égard de la différence sexuelle. » Marc-Jean Filaire, « *Le coup de grâce* et *La mort à Venise* : la fin du masculin », *loc. cit.*, p. 283-284. Et quand ce n'est pas Éric, on se tourne vers Sophie : « ce personnage porte-parole qu'est Sophie ». Maurice Delcroix, « De la filière communiste aux pouvoirs de Nathanaël », dans Francesca Counihan et Bérengère Deprez (dir.), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>129</sup> Jean-Pierre Castellani, « L'ironie dans le discours amoureux chez Marguerite Yourcenar », dans Jean-Philippe Beaulieu et al. (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, *op. cit.*, p. 249.

à celles des autres, elles m'échappent, et je ne me souviens que du mouvement d'une bouche à portée de mes lèvres. Tout le reste n'est que reconstitution arbitraire et faussée, et ceci vaut également pour les autres propos dont j'essaie ici de me souvenir<sup>130</sup>.

Sous cet angle, l'histoire du *Coup de grâce* au complet se désagrège : il est par exemple difficile de ne pas penser qu'Éric prête des intentions à Sophie lorsqu'il décèle un amour absolu envers sa personne dans un simple sourire<sup>131</sup>, ou encore lorsqu'il relate avec moult détails la déconfiture de la jeune fille après qu'il l'a eu éconduite :

Elle dut passer la nuit penchée sur le miroir encadré de blanc de sa chambre de jeune fille, à se demander si vraiment son visage, son corps, ne pouvaient plaire qu'à des sergents pris de boisson, et si ses yeux, sa bouche, ses cheveux desservaient l'amour qu'elle portait au cœur<sup>132</sup>.

Et comme emporté par son propre discours, Éric fait ensuite disparaître les verbes semi-auxiliaires à valeur modale pour laisser place à un récit d'où l'hypothétique a complètement disparu :

La glace lui renvoya des yeux d'enfant et d'ange, un large visage un peu informe qui était la terre même au printemps, un pays, des campagnes douces traversées de ruisseaux de larmes; des joues couleur de soleil et de neige; une bouche dont le rose bouleversant faisait presque trembler; et des cheveux blonds comme ce bon pain dont nous n'avions plus. Elle eut horreur de toutes ces choses qui la trahissaient, n'étaient d'aucun secours devant l'homme aimé, et, se comparant désespérément aux photographies

---

<sup>130</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 138. Outre les nombreux commentaires d'Éric à l'effet que sa mémoire est « trouée », on peut également en voir un symbole dans sa lecture des *Mémoires* de Retz.

<sup>131</sup> « Son zèle s'étendait à nous tous, mais un sourire suffisait à m'apprendre qu'elle ne servait pourtant que moi seul. » *Ibid.*, p. 106.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 109.

de Pearl White et de l'impératrice de Russie suspendues à son mur, elle pleura jusqu'à l'aube sans parvenir à ruiner ses paupières de vingt ans<sup>133</sup>.

Ce passage est particulièrement trompeur du fait qu'il commence par le verbe *devoir* (*Elle dut*), dont le sens indique la probabilité d'un événement, mais également – et au même titre – son caractère incertain. Au fil de la lecture du roman, la lectrice attentive aux motifs du discours d'Éric comprend rapidement que la certitude affichée du narrateur face à la réaction de celle dont il croit être aimé n'est que le pendant de sa complète ignorance de ce qui se joue réellement chez elle.

Ces exemples sont intéressants à bien des égards, le moindre n'étant pas le rapport qu'entretient Éric avec la fiction. Il est ainsi notable qu'à plusieurs moments de son récit, Éric présente Sophie comme une grande lectrice. La toute première mention qu'il fait d'elle indique que la jeune fille (qu'il ne nomme pas immédiatement) « se gorgeait de livres<sup>134</sup> », et la route politique sur laquelle elle s'engagera plus tard est selon lui « jalonnée par les lectures de l'adolescence ». Or, cette caractérisation est contredite par Éric lui-même, sans qu'il semble le réaliser. À son retour à Kratovicé, quand il revoit Sophie, cette dernière ne lit plus, passant désormais ses soirées à « tisonner rageusement le feu du salon<sup>135</sup> ». Éric continue néanmoins de la dépeindre comme une femme « romanesque », agissant selon les enseignements de « tous les romans qu'elle avait lus entre douze et dix-huit ans<sup>136</sup> ». Lorsqu'elle rejoint l'armée bolchévique, il est clair pour Éric que Sophie « a obéi à l'impulsion qui pousse une fille séduite ou une femme abandonnée [...] à entrer au couvent ou au bordel<sup>137</sup>. » Or, « romanesque », Éric le reconnaît explicitement, Sophie ne l'est « pas plus qu'un

---

<sup>133</sup> *Idem.*

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 142.

couteau<sup>138</sup> ». Elle ne l'est plus, du moins, depuis que s'est passé pour elle quelques chose « de plus essentiel que le bouleversement de son pays et du monde » : Sophie s'est fait violer par un soldat ivre qui la courtisait, et ce viol lui a brutalement enseigné « la réalité cachée sous les propos d'amour<sup>139</sup> ». Comment expliquer qu'Éric, malgré ses accès de clairvoyance, s'acharne à ne pas prendre au sérieux les motivations politiques de la jeune fille, les attribuant systématiquement à une passion non partagée? Peut-être la réponse est-elle que le vrai lecteur, celui qui imagine le monde plutôt qu'il ne le vit, trouve un écho plus grand dans la personne d'Éric. Moins évident de prime abord, puisqu'il n'est pas évoqué directement, le rapport d'Éric à la lecture est toutefois facilement décelable : d'abord, nous apprenons que, dans un épisode de guerre particulièrement meurtrier, Éric trouve du réconfort dans sa lecture des mémoires d'un homme politique ayant vécu quelques siècles plus tôt (il doit bien être le seul membre des corps francs à lire dans des moments aussi périlleux!); ensuite, et peut-être surtout, différentes références littéraires émaillent le texte et lui donnent sa couleur : lorsqu'Éric appelle Sophie une « héroïne ibsénienne », en référence au dramaturge danois, ou lorsqu'il imagine Conrad en « poète à la remorque de T. S. Eliot ou de Jean Cocteau dans les bars de Berlin », cela nous en dit long non pas sur le caractère de Sophie ou de Conrad, mais bien sur l'étendue de la culture littéraire du narrateur.

L'hypothèse selon laquelle Éric est un bien plus grand lecteur que Sophie est de plus appuyée par un autre récit de Yourcenar, peu lu celui-là, car écarté des œuvres romanesques de la « Pléiade » pour « cause de médiocrité », « l'artifice » de ce roman de 1931 ayant semblé « trop visible<sup>140</sup> » à son auteure. Malgré un lieu, un temps autres, *La Nouvelle Eurydice*, publié sept ans plus tôt, ressemble étrangement au

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>140</sup> Yourcenar, «Avant-propos de l'auteur », dans *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. x.

*Coup de grâce*, au point qu'il est permis de penser que Yourcenar s'est livrée à l'une de ces réécritures dont elle a l'habitude, écartant l'ancienne version de ses œuvres définitives<sup>141</sup>. Présentant lui aussi un triangle amoureux narré par l'un des deux mâles du trio, où l'homosexualité de l'un des membres vient troubler le cours normal de l'adultère, et où ledit adultère n'est d'ailleurs jamais consommé – c'est-à-dire que l'amour se vit sur le mode fictionnel –, *La nouvelle Eurydice* voit son narrateur survivre aux deux autres personnages. Stanislas est aux prises avec une série d'incertitudes quant aux sentiments éprouvés par les personnages du trio, les siens compris, et le récit qui donne corps au roman a pour but de montrer l'impossibilité de la tentative de remémoration du narrateur. Tout comme Éric, Stanislas ne fait pas l'économie du présent gnominique lorsqu'il s'agit de commenter la fiabilité de ses souvenirs<sup>142</sup>. Plus intéressant encore pour l'hypothèse que j'avance, Stanislas est écrivain, et sa reconstruction du drame est parsemée de commentaires indiquant que son récit ne pourra jamais rendre justice aux événements qu'il relate. En laissant ainsi place à ses doutes, Stanislas distingue son discours d'un simple « roman ».

*Le coup de grâce* et *La nouvelle Eurydice* auraient donc en commun l'affirmation, au fondement de leur genèse, que la vérité d'un récit ne peut émerger que par la reconnaissance implicite des lacunes, des failles, voire de l'impossibilité d'une narration absolument fidèle. Il nous serait par conséquent permis de conclure que la lisibilité idéologique du *Coup de grâce* ne réside pas tant dans l'antisémitisme ou la misogynie dont Éric fait preuve, mais bien plutôt dans tout ce qu'Éric ne dit pas, ou dit par accident, et qui consiste en un parti pris *pour* les femmes et *pour* les Juifs, les vrais héros, qui, eux, après avoir fricoté un temps avec les livres (rappelons que

---

<sup>141</sup> Cette hypothèse est en outre intéressante parce qu'elle permet de disqualifier une lecture purement biographique du *Coup de grâce*.

<sup>142</sup> Par exemple, au tout début du roman : « Il est difficile, en essayant de se souvenir, de ne pas inventer, et parce que plus tard on fut épris d'une femme, on anticipe de bonne foi l'amour qu'on eut pour elle. » Marguerite Yourcenar, *La nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931, p. 10.

Grigori fut libraire avant d'être lieutenant), ont compris que la vérité concrète est ailleurs que dans la fiction.

On présente souvent Yourcenar comme une écrivaine traditionaliste, au style ampoulé, digne de peu d'attention en regard du « siècle des avant-gardes ». Et pourtant, si elle parsème ses textes de références érudites, explicites et implicites, à une culture plus « classique », la femme de lettres travaille à ce que cette intertextualité joue un rôle subversif. C'est ainsi qu'Hufnagel note que, bien qu'éculté, le lien métaphorique qui lie l'amour et la guerre est profondément modifié dans *Le coup de grâce*, dans la mesure où il est *concrétisé* par l'écrivaine :

[le] parallèle entre amour et guerre n'est pas seulement établi au niveau d'un personnage, mais aussi sur un niveau structurel, celui de l'action. [...] Éric confesse d'être "exaspéré par la tournure que prenaient, et la guerre, et [s]es affaires intimes" [...]. Et quand il revient au château, de retour d'une opération militaire qui a tourné au désastre, sa rencontre avec Sophie n'est pas moins désastreuse : elle quitte le château et passe "à l'ennemi" [...]<sup>143</sup>.

Le soldat prussien qui lit de grands dramaturges danois produit un récit qui se veut témoin de l'impossibilité d'une mémoire sans faille et, par conséquent, du caractère forcément mensonger du roman. Cela, au fond, cache un troisième problème, tout aussi grave, qu'on retrouve en creux dans toutes les œuvres de Yourcenar sans exception, celui de l'impossibilité d'une conjugalité heureuse. Je voudrais proposer que toute la force politique du *Coup de grâce* se trouve dans cette liaison narrative entre, d'une part, une histoire d'amour individuelle opposant un homme et une femme et, d'autre part, un conflit armé opposant des nations. C'est à cette dernière question qu'il est maintenant temps de s'arrêter.

---

<sup>143</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 245 et 249.

### 1.3 « L'œuvre au rouge », ou l'incarnation de l'esprit

*Rosa la rose rouge* est le titre que choisit l'historien et militant Alain Guillerm pour sa biographie de Rosa Luxemburg<sup>144</sup>. Si son travail de biographe semble parfois moins rigoureux que celui de son homologue allemand, Paul Fröhlich, le récit de Guillerm a de plus la caractéristique d'être assez romancé<sup>145</sup>. D'abord agaçante par la facilité du jeu de mots, la comparaison établie par le titre de la biographie entre Rosa Luxemburg et une rose l'est ensuite parce que le rapprochement des femmes et des roses – symbole de l'amour – est un cliché particulièrement « romanesque », cliché bien présent dans *Le coup de grâce*, mais dont Yourcenar réagence habilement les contours afin de mettre l'accent sur une caractéristique inattendue de la fleur. Dans l'une de ses descriptions péremptoires, Éric affirme de façon assez convenue que « Sophie n'était pas plus capable de n'être pas femme que les roses le sont de n'être pas des roses », mais il précise plus tard, involontairement, la métaphore florale, cherchant cette fois à donner un portrait de Conrad :

Les natures comme celle de Conrad sont fragiles, et ne se sentent jamais mieux qu'à l'intérieur d'une armure. Livrées au monde, aux femmes, aux affaires, aux succès faciles, leur dissolution sournoise m'a toujours fait penser au répugnant flétrissement des iris, ces sombres fleurs en forme de fer de lance dont la gluante agonie contraste avec le dessèchement héroïque des roses<sup>146</sup>.

Les pôles habituels sont ainsi renversés : le dessèchement héroïque auquel Éric fait référence se voit implicitement associé à la féminité de Sophie, comparée plus tôt à une rose, alors que la « gluante agonie » de Conrad, l'humidité poisseuse si souvent

---

<sup>144</sup> Alain Guillerm, *Rosa Luxemburg. La rose rouge*, Paris, Jean Picollec Éditeur, 2002.

<sup>145</sup> Voir notamment les premières pages, qui racontent la mort de Luxemburg à l'aide d'un appareillage narratif littéraire par moments questionnable, par exemple l'usage du style indirect libre, qui tend, dans une biographie, à faire oublier que les pensées attribuées à Luxemburg relèvent de l'invention.

<sup>146</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 103 et 145.



associée péjorativement au sexe de la femme, est l'apanage d'une masculinité qui s'éteint sans honneurs.

Mais le jeu de mots du titre de la biographie de Luxemburg sert ici mon propos d'une autre façon, qu'on me pardonnera de développer à mon avantage en rappelant d'abord quelques faits : Rosa « la rose rouge » Luxemburg meurt assassinée le 15 janvier 1919 par des « chasseurs volontaires » allemands, féroces miliciens d'extrême droite qui se transformeront rapidement en brigades de paramilitaires appelées *Freikorps* en allemand – corps francs en français. Une sanglante guerre civile a alors cours à Berlin, entre le nouveau gouvernement républicain et la ligue spartakiste, dont Luxemburg a participé à la fondation, et dont les membres souhaitent instaurer une dictature du prolétariat semblable à celle qui prend corps en U.R.S.S. depuis 1917. La théoricienne et militante marxiste, qui n'a jamais hésité à exprimer son désaccord avec les marxistes jouissant d'un capital militant supérieur au sien, de Lénine à Bernstein, est tuée de façon particulièrement odieuse : son crâne est fracassé par un imbécile de service; toujours vivante, elle est par la suite achevée d'un coup de feu par un lieutenant alors qu'elle se fait transporter, inerte, en voiture. Dans un geste de panique, son corps enveloppé sera abandonné dans le Landwehrkanal; il ne sera repêché que quelques mois plus tard. Les rapports officiels expliquant la mort de Luxemburg et d'un autre dirigeant spartakiste, Karl Liebknecht, qui soutiennent que Luxemburg a été lynchée par une foule en colère et que Liebknecht a été tué alors qu'il tentait de s'enfuir, seront rapidement démentis, car mal ficelés et peu crédibles. Alors que l'attitude de Luxemburg face à l'ennemi est systématiquement dépeinte comme rayonnante de courage par ceux et celles l'ayant aperçue juste avant sa mort<sup>147</sup>, les hommes qui s'attaquèrent à elle, désarçonnés par son sang-froid, mus par une colère sourde et irréfléchie, ne purent qu'agir comme des enfants affolés. La

---

<sup>147</sup> Témoignages participant à la fabrication d'une figure mythique qui est elle aussi à critiquer, cela dit.

force et le courage de Luxemburg ne sont pas sans rappeler l'attitude de Sophie, sans vouloir nécessairement affirmer que la chose est voulue. Ne serait-ce que parce qu'elles sont toutes deux des femmes communistes, et par la réflexion théorique et par l'action révolutionnaire (les deux facettes d'une même *praxis*), Sophie de Reval et Rosa Luxemburg sont des figures qu'il n'est pas inintéressant de rapprocher sous l'emblème du « dessèchement héroïque de la rose ». Il n'est par ailleurs pas anodin que leurs morts se déroulent dans des circonstances similaires. Les assassinats ont d'abord lieu dans un contexte historique analogue : alors que Luxemburg meurt en janvier 1919, vraisemblablement, le décès de Sophie remonte à la fin du printemps 1920, puisqu'il se produit « peu de jours avant l'arrivée des troupes polonaises », alors que « la rivière était sortie de son lit à la fin des grandes crues du printemps<sup>148</sup> ». L'offensive polonaise contre la Russie soviétique se produit effectivement à la fin du mois d'avril 1920. Ensuite, les deux femmes sont exécutées selon un rituel semblable. Dans les deux cas, la tâche est menée par des soldats expérimentés, qui se révèlent néanmoins incapables de la réaliser sans bavure; volontairement ou non, la tête de la prisonnière est d'abord visée, cette tête « qui a trop pensé<sup>149</sup> », rappelle Alain Guillerm, et une fois cette tête violemment mutilée, la femme est achevée d'un coup de feu – le « coup de grâce ». On remarquera également que Rosa Luxemburg est juive, et que Sophie, de son côté, entretient des rapports particulièrement étroits avec Grigori Loew et la mère de celui-ci : intellectuel avec le premier, physique avec la seconde, harmonisant par ces alliances corps et esprit.

Peut-être ces ressemblances entre l'héroïne yourcenarienne et la seule et unique théoricienne marxiste de renom ne sont-elles pas suffisantes pour y voir un hommage

---

<sup>148</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>149</sup> Alain Guillerm, *Rosa Luxemburg. La rose rouge*, *op. cit.*, p. 11.

volontaire de la part de l'écrivaine<sup>150</sup>. L'hypothèse n'est pourtant pas incompatible avec la trajectoire de Yourcenar : on peut en profiter pour noter au passage tout ce qui lie la jeune auteure au communisme à la fin des années 1920 et au courant des années 1930, soit beaucoup plus que ce qu'elle voudra laisser croire par la suite. Deux textes publiés en 1926 dans *L'humanité*, grâce aux contacts de l'écrivaine avec Henri Barbusse, attestent d'un intérêt peut-être éphémère, mais du moins sans équivoque, pour l'idéologie communiste : une nouvelle allégorique intitulée « L'homme couvert de dieux<sup>151</sup> » (que *L'humanité* intitulera simplement *L'homme*) ainsi qu'un poème dont le titre, *La faucille et le marteau*, ne laisse planer aucun doute sur l'allégeance de son auteure<sup>152</sup>. Douze ans plus tard, « Les emmurés du Kremlin », récit qui faisait initialement partie des *Nouvelles orientales* de 1938, mais qui sera écarté par Yourcenar, recèle une critique à la fois du tsarisme et des dérives révolutionnaires soviétiques, comme l'a bien montré Alexandre Terneuil<sup>153</sup>. De 1926 à 1938, d'abord fervente puis plus prudente, l'adhésion de Yourcenar à la pensée communiste est néanmoins indéniable. Entre ces deux dates, une mention du communisme a attiré mon attention parce qu'elle me semble traduire la bifurcation de l'écrivaine, qui passe de l'apologie à la critique des travers du régime. Publiée en 1933, la nouvelle « Maléfice » est, elle aussi, écartée des *Œuvres romanesques* : la référence au communisme est facile à manquer tant elle est fugace. D'autant plus cruciale pour

---

<sup>150</sup> Dans son article déjà cité, Elaine Marks affirmait que le pied fracturé et bandé d'Éric alors qu'il narre son histoire suggérait Œdipe et son complexe – sans expliquer plus avant le bien-fondé de cette interprétation. Si le pied fracturé d'Éric doit absolument être compris comme une référence implicite à quelqu'un, je choisirais pour ma part Rosa Luxemburg, qui, notoirement, boitait. Elaine Marks, « “Getting Away with Murd(h)er” : Author's Preface and Narrator's Text. Reading Marguerite Yourcenar's *Coup de Grâce* “After Auschwitz” », *loc. cit.*, p. 213.

<sup>151</sup> Marguerite Yourcenar, « L'homme », *L'humanité*, Dimanche 13 juin 1926, p. 2.

<sup>152</sup> Marguerite Yourcenar, « La faucille et le marteau », *L'humanité*, 20 novembre 1926, p. 4.

<sup>153</sup> Alexandre Terneuil, « “Un communiste idéal serait divin”. Marguerite Yourcenar sous influence politique : “Les emmurés du Kremlin” », *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, n° 26, décembre 2005, p. 211-222.

cette raison, et dans la mesure où elle éclairera notre analyse du *Coup de grâce*, je souhaite m'y arrêter un peu plus longuement.

Comme *Le coup de grâce*, « Maléfice » est le récit d'un triangle amoureux : la jeune et belle Amande, jalousée des autres femmes et simultanément méprisée pour sa cuisse légère, souffre d'un mal inconnu qui la destine à une mort prématurée. Celui que, par euphémisme, on appelle son « fiancé » et qui est en réalité son amant du moment, Humbert, est également désiré par Algénare, jeune femme dont la beauté quelconque s'oppose à celle de la flamboyante Amande. Parce qu'elle est la plus pauvre, Algénare est traitée en servante par les autres femmes du petit village italien où l'action se déroule. D'abord effacée, elle se révèle subitement le personnage principal lorsqu'au beau milieu d'une tentative d'exorcisme de ce qui habite Amande, elle avoue à tous avoir souhaité la mort de son amie, par amour pour le « fiancé ». Le mal d'Amande lui sera attribué, et le récit se termine sur la vie de « sorcière » qui s'annonce pour la jeune prolétaire. Le communisme est mentionné rapidement, au tout début de l'histoire, lorsque le narrateur hétérodiégétique nous apprend qu'Algénare est « fille de réfugiés du Piémont » et que « son père, un communiste, avait été tué dans une bagarre<sup>154</sup> ». À la différence d'un critique comme Maurice Delcroix, qui pense que, dans « Maléfice » comme par ailleurs dans *Denier du rêve*, « le politique n'est que l'arrière-plan fourni par l'Histoire<sup>155</sup> », cette référence au communisme m'apparaît particulièrement significative, car, une fois que les femmes apprennent l'amour d'Algénare pour Humbert, Algénare, apeurée, se remémore le seul moment à proprement « politique » de son existence, relié au communisme de son père :

---

<sup>154</sup> Marguerite Yourcenar, « Maléfice » [1933], dans *Conte bleu, Le premier soir, Maléfice*, Paris, Gallimard, 1993, p. 57.

<sup>155</sup> Maurice Delcroix, « De la filière communiste aux pouvoirs de Nathanaël », *loc. cit.*, p. 237.

Des images vagues passaient dans la tête d'Algénare; elle se rappela une descente de fascistes dans la maison paternelle; on l'avait battue; elle avait attendu, assise par terre, repliée sur elle-même, que passât cette tempête d'hommes. Elle se demanda ce que ces femmes attendaient pour la battre, la chasser. Est-ce qu'Humbert la tuerait, maintenant<sup>156</sup>?

Pour Delcroix, « la réminiscence enfantine dépolitise l'événement<sup>157</sup> »; en ce qui me concerne, il est évident que c'est plutôt l'inverse. L'épisode pendant lequel Algénare se souvient de la violence subie en tant que fille de communiste ne « dépolitise » en rien la descente des fascistes, au contraire la réminiscence de cette descente permet de politiser la situation dans laquelle Algénare, adulte, se retrouve. La lecture de Delcroix laisse de côté une donnée importante, des plus politiques, soit le fait que le personnage associé au communisme dans cette nouvelle est une femme, dont le rapport à la conjugalité est hautement tributaire d'une panoplie de questions qu'on peut à bon droit qualifier de « politiques ». Chaque fois qu'on a voulu analyser la présence de références au communisme dans l'œuvre de Yourcenar, on a laissé de côté un fait particulièrement important : ce sont toujours des *femmes* qui entretiennent un rapport émotif aux idéologies politiques les plus radicales. C'est le cas également dans le roman *Denier du rêve*, que Delcroix croit aussi dépolitisé, roman dans lequel une femme se prépare à assassiner le dictateur de son pays.

Si cette nouvelle m'intéresse, c'est évidemment qu'elle porte en elle plusieurs aspects qu'on retrouve six ans plus tard dans *Le coup de grâce*, au premier chef la triangulation des relations amoureuses et la façon par laquelle cette triangulation permet de synthétiser le privé et le politique. Algénare, tout comme par ailleurs la superbe Marcella du *Denier*, qui conduit sans l'aide de qui que ce soit un attentat contre un dictateur italien, n'est pas qu'un personnage : elle est le lieu où, tacitement,

---

<sup>156</sup> Marguerite Yourcenar, « Maléfice », *loc. cit.*, p. 79.

<sup>157</sup> Delcroix, « De la filière communiste aux pouvoirs de Nathanaël », *loc. cit.*, p. 237.

de la façon si caractéristique qu'a Yourcenar de dire sans dire, la politique du récit s'incarne. Il est notoire que les personnages yourcenariens ont pour habitude de « dédaigner la morale conventionnelle », étant ainsi amenés à rejeter la « routine conjugale ». Cependant, si on veut prendre Yourcenar au sérieux, il me semble qu'il faut essayer de lire une critique de la conjugalité qui va au-delà du rejet explicite que les héros et héroïnes yourcenariens développent eux-mêmes dans leurs discours, et plutôt rechercher la clé de sa pensée dans la façon dont sont structurées les relations entre les personnages, à savoir la triangulation des rapports et la présence du tiers amoureux. Voyons maintenant comment cela se passe dans le roman de 1939.

*Le coup de grâce* est intéressant à bien des égards, notamment parce qu'il présente la particularité de ne pas reposer sur une simple structure ternaire. Il s'écarte des deux scénarios les plus conventionnels associés aux triangles amoureux : celui du triangle équilibré, où chaque membre est amoureux, mais où l'amour n'est jamais réciproque ( $x$  aime  $y$ , qui aime  $z$ , qui aime  $x$ ); ou alors celui où un couple initial voit arriver un tiers qui bouscule l'harmonie à deux. Dans le roman de Yourcenar, le triangle se rapproche de la deuxième équation plus que de la première, sans pourtant que le rôle du tiers n'aille de soi. C'est la raison pour laquelle plusieurs propositions ont été formulées quant à ce dernier. Dans sa thèse de 1986, Patricia E. Frederick propose de faire d'Éric l'intermédiaire du triangle. L'objectif de la thèse est de présenter la résonance mythique des œuvres de Yourcenar : poser Éric comme terme médiateur permet à Frederick d'affirmer que Sophie et Conrad forment un couple symbolisant des opposés classiques de la pensée mythique : Conrad serait le représentant d'un ascétisme froid, nocturne, situé dans les hauteurs spirituelles du Ciel, et Sophie incarnerait « la chaleur du pain fraîchement cuit et de la Terre au printemps<sup>158</sup> ».

---

<sup>158</sup> Patricia E. Frederick, « Mythical Magnitude : Selected Short Fiction of Marguerite Yourcenar », thèse de doctorat, Rice University, department de philosophie, 1988, p. 193. Je traduis : « the warmth of freshly baked bread and of the Earth in Springtime ».

Frederick note avec raison qu'aucune des deux relations d'Éric avec ses petits-cousins ne fonctionne en tant que parfaite paire de principes qui s'opposent. Selon elle, cette symétrie existe cependant entre Conrad et Sophie. Elle rappelle entre autres que dans le folklore letton, les deux déités les plus importantes sont Saule, la déesse du soleil, ainsi que son mari Mness, le Dieu de la lune<sup>159</sup>. En associant les petits-cousins à ces figures mythologiques, Frederick entend convaincre ses lecteurs de l'importance des personnages de Conrad et de Sophie, que la majorité des critiques du *Coup de grâce* ont eu tendance à négliger, par exemple en traitant Sophie « dans sa seule relation avec Éric, à savoir en tant que victime malheureuse d'un amour à sens unique<sup>160</sup> ». Cependant, si l'intention de Frederick est bienvenue, elle n'atteint que partiellement son objectif : accentuer l'importance symbolique de Sophie comme de Conrad en les analysant à l'aune d'une pensée mythique qui table sur la symétrie ne laisse d'autre choix à Frederick que de faire d'Éric le terme médiateur, soit le lieu de la synthèse, décuplant ainsi sa puissance. Comme pour atténuer l'importance du rôle de narrateur-synthèse qui découle forcément de son analyse, Frederick adopte une solution qui au mieux manque d'élégance : elle choisit d'ajouter un quatrième terme à l'équation, le château de Kratovicé, qu'elle propose comme co-intermédiaire (avec Éric) dans le triangle – maintenant devenu carré. La part de médiation qui revient à Éric et celle qui revient au lieu où se déroule la majorité de l'action ne sont

---

<sup>159</sup> La comparaison est certes fertile, puisque cette relation maritale entre frère et sœur permet d'aborder le thème de l'inceste dans l'œuvre de Yourcenar, explicitement développé dans « Ana, soror... », une nouvelle de la même époque que *Le coup de grâce*. Dans ce dernier, tout en déplorant le « manque de vellétés » de Conrad pour l'inceste, Éric attribue à Sophie un certain goût pour l'amour entre frères et sœurs, qu'on pourrait croire, de nouveau, une projection de ses propres penchants (Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 100). Frederick rappelle que l'inceste joue un rôle central dans la pensée alchimiste en tant que représentant de la parfaite synthèse de principes opposés. (Patricia E. Frederick, « Mythical Magnitude : Selected Short Fiction of Marguerite Yourcenar », *op. cit.*, p. 205-206.) Malgré tout l'intérêt de ses remarques, Frederick règle la question assez rapidement en faisant de l'invocation de l'inceste dans *Le coup de grâce* un simple lien symbolique unissant les trois membres du trio, qui sont, bien qu'éloignés, tous membres de la même lignée familiale.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 193. Je traduis : « Most critics who have examined *Le Coup de Grâce* have tended to treat Sophie only in relation to Eric, that is, as the unhappy victim of an unrequited love [...]. »

pas particulièrement claires, et l'analyse désormais encombrée d'un quatrième terme, de nature différente, accuse ainsi un certain flou. L'analyse de Frederick a aussi le défaut de passer sous silence le renversement des pôles que Yourcenar fait constamment subir aux conceptions traditionnelles, notamment mythiques. Lorsque Frederick discute le passage où Éric déplore l'agonie humiliante de Conrad en l'opposant à la sèche pureté de la rose, elle ne relève pas que ce dessèchement ascétique, qui, en toute logique, aurait dû être associé à Conrad, est l'apanage de Sophie, pour qui est attentif au non-dit.

Le problème est ici qu'on a manqué de voir tout ce que l'œuvre de Yourcenar devait à la pensée dialectique, qui me semble informer la structure triadique du roman. Sans pour autant faire référence à l'idée de dialectique, et c'est toujours ce qui, en bout de ligne, pose problème, on s'est ainsi souvent questionné sur le personnage le plus apte à jouer le rôle décisif de tiers, allant parfois jusqu'à faire intervenir un quatrième terme, comme nous venons de le voir. Une autre proposition allant dans ce sens provient d'un article de Marie-Laure Swiderski intitulé « Le couple triadique et la mort dans *Le coup de grâce* ». L'hypothèse que Swiderski défend veut que le triangle entre Éric, Sophie et Conrad n'existe que dans le récit d'Éric, puisque ni Sophie ni Conrad ne se savent rivaux pour la majeure partie du déroulement de l'action. En contrepartie, le jeu d'identité et de non-identité entre les trois personnages principaux (ils entretiennent tous des ressemblances et des différences marquées) permet d'isoler deux relations duelles, l'une entre Éric et Sophie, l'autre entre Éric et Conrad. Swiderski voit alors le triangle se reformer grâce à l'intermédiaire de la mort : « Éric, le narrateur, est le seul survivant d'une histoire à trois où les deux autres ont trouvé la mort. Aucune ressemblance ou identification ne saurait remédier à cette différence-là. Aussi les moments les plus décisifs de l'histoire s'articulent-ils autour d'une relation à trois où la mort joue le rôle de médiateur. » La fonction du « thème de la mort » serait ainsi de « dénonc[er] l'illusion du narrateur », en devenant « l'agent qui permet à l'identité propre de s'affirmer et campe chacun irréversiblement dans sa



particularité<sup>161</sup>. » Bien que l'analyse de Swiderski présente l'avantage de rappeler que le récit est la narration de l'un des personnages, l'ajout, aux trois personnages, d'une médiation externe, encore une fois, impose la prolifération des termes, cette fois dans le dédoublement du triangle (Éric et la mort sont placés en relation triangulaire d'abord avec Conrad, puis avec Sophie). L'alourdissement de l'analyse peut être évité si l'on s'en tient à ce qui est là, soit l'existence de trois personnages qui sont en relation les uns avec les autres. Si la nature de leurs relations ne va pas immédiatement de soi, c'est bien parce que la dialectique est tout sauf un prêt-à-penser.

Finalement, en mettant l'accent sur ce qui oppose et lie simultanément Sophie et Éric, la plupart des critiques proposent implicitement que le tiers du triangle amoureux se retrouve dans la personne de Conrad. C'est effectivement ce qu'une lecture superficielle du roman laisse croire : tout semble positionner Sophie et Éric en tant qu'adversaires se faisant face, oscillant entre haine et tendresse, en premier lieu leurs allégeances politiques. Lorsque Sophie apprend l'amour d'Éric pour son frère, l'équilibre précaire qui les unissait est bouleversé. Or je crois bien avoir montré que même si la plus grande part du discours d'Éric sert à relater ses rapports avec Sophie, ses sentiments pour Conrad n'en sont pas moins saillants, bien au contraire. Que ces derniers précèdent d'ailleurs tout contact affectif entre Éric et Sophie est un fait significatif, ainsi que le relève la thèse de Frederick, sans, malheureusement, l'interpréter. La temporalité de la formation triangulaire étant primordiale au déroulement dialectique, le fait que le duo Éric-Conrad existe bien avant l'arrivée de Sophie me semble suffisant en soi pour examiner sérieusement l'hypothèse la plus souvent délaissée, celle faisant de Sophie le tiers du triangle. C'est après tout la jeune femme qui vient troubler l'ordre homophile de la camaraderie qui existe non

---

<sup>161</sup> Marie-Laure Swiderski, « Le couple triadique et la mort dans *Le coup de grâce* », dans Jean-Philippe Beaulieu et al. (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, op. cit., p. 215.

seulement entre Conrad et Éric, mais dans tout le bataillon des corps francs. Elle se liera, volontairement ou non, avec plusieurs d'entre eux, et finira par bouleverser Éric et son frère en rejoignant les rouges. Sous cet angle, le roman de Yourcenar rejouerait à sa manière le deuxième scénario conventionnel de triangle amoureux évoqué plus haut, où l'arrivée d'une nouvelle personne bouleverse un équilibre préexistant.

Plus important encore que le critère temporel me semble être le fait que Sophie est le seul personnage du roman de Yourcenar à porter en elle les germes d'une théorie de la connaissance viable. Nul besoin de rappeler que l'un des points les plus fondamentaux de la pensée marxienne est l'union dialectique de la théorie et de la pratique, union qui seule peut produire un savoir sur le monde. En tant que femme qui possède une expérience de son corps comme de son esprit, elle est la seule candidate plausible pour le rôle de tiers médiateur. J'ai montré qu'Éric-narrateur, incapable de vivre son désir envers Conrad et saisi de dégoût lors de ses rapprochements avec Sophie ou les femmes qu'il paie, était le grand lecteur qui ne peut rien accomplir sinon agencer ses représentations subjectives en récit. On peut aller plus loin encore et dire qu'en agençant ses souvenirs épars en un récit cohérent, Éric tente en réalité d'aplanir les contradictions qui l'habitent. Sophie, quant à elle, vivra jusqu'au bout les élans contradictoires qui l'inclinent d'une part à porter allégeance au communisme et d'autre part à aimer et désirer un représentant de l'anticommunisme. C'est à travers la mise en forme des contradictions – et non pas la tentative d'en finir avec elles – que quelque chose comme une vérité peut être approché. Bien plus qu'Éric, Sophie a l'attitude propre à une véritable écrivaine, pour qui la littérature consiste en la mise en forme médiatisée des contradictions formant le tissu de l'expérience humaine.

Il n'est pas surprenant que des questions d'épistémologie se retrouvent en filigrane du roman de 1939, puisqu'elles sont à l'ordre du jour à l'époque : les théoriciens marxistes des années 1930 qui se sont intéressés à la relation entre art et vérité ont

précisément réfléchi à la façon dont l'art pouvait, grâce aux médiations spécifiques à son médium, prétendre à la connaissance. On retrouve bien sûr au premier rang de ces critiques le philosophe hongrois Georg Lukács, dont les articles des années trente sur la littérature sont bien connus. Encore plus intéressant pour le cas qui nous occupe est un autre penseur de la médiation artistique, Max Raphael, historien de l'art allemand de confession juive, en exil à Paris à partir de 1932. Son second ouvrage à paraître en français, *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, publié en allemand en 1934, est traduit par Gallimard en 1937 sous le titre *La théorie marxiste de la connaissance*. Le choix du titre français est déplorable, puisqu'il fait l'impasse sur l'essentiel du propos de Raphael, celui d'exemplifier le caractère *concret* de la dialectique marxienne<sup>162</sup>. Raphael tente de développer une théorie matérialiste de l'art, capable de lier les représentations (parfois appelées chez lui « images ») de la conscience subjective avec la réalité objective de l'objet. Non seulement marxiste, mais exégète de Marx, Raphael consacre la première partie de son ouvrage de 1937 à montrer que l'action corporelle constitue chez Marx et Engels une part importante (mais bien sûr insuffisante en soi) de toute forme de connaissance. Les deux postulats de la dialectique matérialiste, « celui de la totalité et celui du mouvement propre<sup>163</sup> », ne sont respectés que s'il y a rencontre cognitive entre la faculté du corps, des sens, avec celle de la pensée :

Marx et Engels ont non seulement reconnu la diversité des facultés de la connaissance, mais encore ils y ont ajouté l'activité corporelle. Ils ont affirmé en outre, que c'est précisément cette activité corporelle qui fait de l'« objet en soi » un « objet par nous », c'est-à-dire que c'est elle qui replace dans la réalité du monde extérieur les choses qu'elle en avait

---

<sup>162</sup> Le mot *concret* est dans le titre allemand (*konkreten*), mais pas dans le titre français.

<sup>163</sup> Max Raphaël, *La théorie marxiste de la connaissance*, trad. L. Gara, Paris, Gallimard, 1937, p. 32.

dégagées en tant que faculté cognitive; bref, que c'est sur ce caractère corporel qu'est fondée l'unité du processus de la connaissance<sup>164</sup>.

Sophie est la digne représentante du marxisme auquel elle adhère de corps et d'esprit : si elle est venue aux idées marxistes par la lecture, elle n'a pas cessé par la suite de confronter les idéologèmes évoqués dans les livres, les représentations ou les images qui sont nées de ses lectures, aux objets de la vie réelle. C'est bien Sophie, amoureuse concrète et militante éclairée, qui donne naissance à un savoir sur le monde, qui tire de son amour un apport cognitif qui l'empêche de stagner. Elle surpasse en ce sens Éric non seulement en tant que soldate, mais en tant que *narratrice*. Comme dans tout le reste, Éric est un écrivain raté, qui raconte son histoire à un auditoire indifférent, et dont le récit doit même être pris en charge par un narrateur extradiégétique. Ce qui lie Raphael à Lukács, par ailleurs très différents, c'est le caractère essentiel de la médiation de l'œuvre d'art qui doit tenter la synthèse en éclairant les contradictions constitutives de la réalité; en se campant dans le pôle de l'intellect, Éric échoue sur toute la ligne : comme amant, comme soldat (Hufnagel note qu'Éric ne commande que des retraites, parfois désastreuses) et peut-être surtout comme narrateur, écrivain et artiste.

De la même manière, Sophie laisse loin derrière elle son pitoyable petit frère : Conrad, s'il lit épisodiquement de la poésie, est caractérisé par son absence de réflexion (il a toujours « adopté d'emblée<sup>165</sup> » les vues d'Éric sur la vie), et, surtout, par son silence. Conrad n'a droit qu'à deux répliques dans l'ensemble du roman<sup>166</sup>, au point que la version cinématographique du *Coup de grâce* en fait un figurant fantôme, une

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>165</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>166</sup> « Présent, dit Conrad. Mais non, c'est le prince de Trébizonde! »; et « Le "Tiens donc, Éric, on n'attendait plus que toi!" de Conrad obligea Sophie à tourner la tête. » *Ibid.*, p. 95 et 126. Et notons que la deuxième réplique de Conrad est substantivée afin d'être intégrée dans un énoncé d'Éric, ce qui lui enlève encore de l'autonomie.

vulgaire charnière de l'intrigue qui aurait pu être n'importe quel jeune homme. C'est que Conrad est caractérisé uniquement par ses actions : Éric évoque la « bravoure de somnambule qu'il mettait autrefois à grimper sur le dos d'un taureau ou d'une vague<sup>167</sup> », son « imprudence de gamin » étant plus tard confirmée, lors de la fête de Noël, alors qu' « en dépit de sa jambe malade, Conrad s'était obstiné à grimper au haut d'un chêne pour s'emparer d'une touffe de gui<sup>168</sup> ». Lorsque Conrad s'aventure du côté de l'esprit, et qu'il « comm[et] des vers<sup>169</sup> », ils sont mauvais, puisqu'ils tentent vainement d'imiter ceux de Rilke. Soldat actif, habitué à côtoyer la mort, le frère de Sophie connaîtra néanmoins un décès insatisfaisant, dévoré par son propre corps dont il ne sait plus que faire, parce que sa pratique n'a jamais été supportée par un discours lui permettant d'affronter avec sérénité sa propre finitude.

Aux antipodes de celle de Conrad, la mort de Sophie est l'événement qui couronne son statut de tiers dans le triangle amoureux du *Coup de grâce*. L'analyse de Swiderski que je présentais plus tôt me semble ainsi comporter une autre lacune significative, celle de faire de la mort de Conrad et de celle de Sophie des événements de même nature, alors que la façon dont l'un et l'autre trouvent la mort ne supporte aucune comparaison. Le frère et la sœur meurent effectivement tous les deux en donnant leur vie pour une cause; le mutisme de Conrad nous interdit de connaître ses motivations, mais s'il fallait postuler une raison à son engagement dans les corps francs, à l'image de celui d'Éric, il serait plus plausible d'invoquer le hasard des circonstances (les bolchéviques ont attaqué le château de sa famille), l'influence intellectuelle d'Éric, ou encore son attrait pour la vie active de soldat, peu importe l'ennemi. Le manque de courage de Conrad se révélera face à une mort qu'il se voit incapable d'accepter, alors qu'au contraire, Sophie non seulement l'accepte mais elle

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 125

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 93

la *choisit*. La différence fondamentale est donc que Sophie, à qui l'option de fuir est offerte, *décide* de mettre fin à ses jours. À l'encontre de ce qui a été dit si souvent, Éric n'est pas l'« assassin » de Sophie, mais est bien plutôt l'instrument de son suicide<sup>170</sup>. On peut faire commencer la scène du « suicide » de Sophie à la question qu'Éric lui pose dans l'espoir de la faire changer d'idée : « Vous tenez tant que ça à mourir? » La suite de leur dernier entretien, toujours rapporté par Éric, vaut la peine d'être citée longuement :

Elle dit enfin, et sa réponse était sûrement la plus pertinente possible :

« Qu'est-ce que vous allez faire des autres? »

Je ne répondis pas, et ne pas répondre était tout dire. Elle se leva, de l'air de quelqu'un qui n'a pas conclu une affaire, mais que cette affaire n'engage pas personnellement.

« En ce qui vous concerne, dis-je en me levant à mon tour, vous savez que je ferai l'impossible. Je ne promets rien de plus.

- Je ne vous en demande pas tant », fit-elle.

Et, se détournant à demi, elle écrivit du doigt sur la vitre embuée quelque chose qu'elle effaça aussitôt.

« Vous ne voulez rien me devoir? »

- Ce n'est même pas cela », dit-elle d'un ton qui se désintéressait de l'entretien.

J'avais fait quelques pas vers elle, fasciné malgré tout par cette créature revêtue pour moi du double prestige d'être à la fois une mourante et un

---

<sup>170</sup> À Elaine Marks, qui comparait la mort de Sophie à celle de la femme de Pozdnychev, on pourrait rétorquer qu'une plus juste comparaison s'établirait avec celle d'Anna Karénine. Notons toutefois les limites claires de ces comparaisons avec l'œuvre de Tolstoï, dont l'une des thèses récurrentes se comprend comme un appel à la chasteté, même dans le malheur conjugal.

soldat. Si j'avais pu m'abandonner à ma pente, je crois que j'aurais balbutié des mots de tendresse sans suite, qu'elle se fût certes donné le plaisir de rejeter avec mépris. Mais où trouver des mots qui ne fussent pas depuis longtemps faussés au point d'être devenus inutilisables? Je reconnais d'ailleurs que tout ceci n'est vrai que parce qu'il y avait en nous quelque chose d'irréremédiablement buté qui nous interdisait de faire confiance aux mots. Un véritable amour pouvait encore nous sauver, elle du présent, et moi de l'avenir. Mais ce véritable amour ne s'était rencontré pour Sophie que chez un jeune paysan russe qu'on venait d'assommer dans une grange.

Je posai maladroitement les mains sur sa poitrine, comme pour m'assurer que son cœur battait encore. Je dus me contenter de répéter une fois de plus :

« Je ferai mon possible.

- N'essayez plus, Éric » dit-elle en se dégageant, sans que je sache s'il s'agissait de ce geste d'amant ou de ma promesse. « Cela ne nous va pas<sup>171</sup>. »

Cette dernière confrontation entre une femme censée être follement éprise d'un homme a de quoi nous forcer à remettre en question, de nouveau, la façon dont Éric a dépeint Sophie jusqu'ici. L'attitude de Sophie face à sa propre mort est désengagée (elle a l'air de quelqu'un que « cette affaire n'engage pas personnellement », et l'entretien se termine par une Sophie qui parle « en se dégageant » des mains de son bourreau), et les tentatives de rapprochement d'Eric, à qui soudainement les mots, « faussés au point d'être devenus inutilisables », font défaut, sont décrites par le principal intéressé comme maladroitement. Le courage, la détermination et l'indépendance dont fait preuve Sophie ne flancheront à aucun instant, ainsi qu'en témoigne la mort de Sophie, finale du roman. Sophie est exécutée la dernière, et doit subir non seulement l'attente de sa propre mort, mais l'exécution de tous ses camarades. Une fois son tour arrivé, elle adresse à Michel, serviteur du château

---

<sup>171</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, op. cit., p. 153-154.

chargé des exécutions, « le signe discret et péremptoire d'une maîtresse de maison qui donne un dernier ordre au domestique en présence de ses invités » :

Michel s'avança, courbant le dos, avec la même soumission ahurie qu'il allait mettre à l'abattre, et Sophie murmura quelques mots que je ne pus deviner au mouvement de ses lèvres.

« Bien, Mademoiselle. »

L'ancien jardinier s'approcha de moi et me dit à l'oreille du ton bourru et déprécatif d'un vieux serviteur intimidé, qui n'ignore pas qu'il se fera renvoyer pour avoir transmis un message pareil :

« Elle ordonne... Mademoiselle demande... Elle veut que ce soit vous... »

Il me tendit un revolver; je pris le mien, et j'avançai automatiquement d'un pas. Durant ce trajet si court, j'eus le temps de me répéter dix fois que Sophie avait peut-être un dernier appel à m'adresser, et que cet ordre n'était qu'un prétexte pour le faire à voix basse. Mais elle ne remua pas les lèvres : d'un geste distrait, elle avait commencé à déboutonner le haut de sa veste, comme si j'allais appuyer le revolver à même le cœur. Je dois dire que mes rares pensées allaient à ce corps vivant et chaud que l'intimité de notre vie commune m'avait rendu à peu près aussi familier que celui d'un ami; et je me sentis étreint d'une sorte de regret absurde pour les enfants que cette femme aurait pu mettre au monde, et qui auraient hérité de son courage et de ses yeux. Mais ce n'est pas à nous qu'il appartient de peupler les stades ni les tranchées de l'avenir. Un pas de plus me mit si près de Sophie que j'aurais pu l'embrasser sur la nuque ou poser la main sur son épaule agitée de petites secousses presque imperceptibles, mais déjà je ne voyais plus d'elle que le contour d'un profil perdu. Elle respirait un peu trop vite, et je m'accrochais à l'idée que j'avais désiré achever Conrad, et que c'était la même chose. Je tirai en détournant la tête, à peu près comme un enfant effrayé qui fait détoner un pétard pendant la nuit de Noël. Le premier coup ne fit qu'emporter une partie du visage, ce qui m'empêchera toujours de savoir quelle expression Sophie eût adoptée dans la mort. Au second coup, tout fut accompli. J'ai pensé d'abord qu'en me demandant de remplir cet office, elle avait cru me donner une dernière preuve d'amour, et la plus définitive de toutes. J'ai compris depuis qu'elle n'avait voulu que se venger, et me léguer des



remords. Elle avait calculé juste : j'en ai quelquefois. On est toujours pris au piège avec ces femmes<sup>172</sup>.

C'est encore une fois une Sophie en pleine possession de ses moyens qui apparaît aux yeux de la lectrice, comme si, malgré lui, Eric ne pouvait plus faire tenir ensemble les morceaux du portrait à moitié fabulé de la jeune femme qu'il a tenté de reconstruire jusque-là. Au vu de tout ce qui vient de se passer, les conjectures sur lesquelles se termine le roman ne peuvent plus, désormais, apparaître que pour ce qu'elles sont : le refus du narrateur à reconnaître l'ampleur de sa propre médiocrité. Sophie, il est impossible d'en douter, choisit sa mort, et elle le fait parce qu'elle préfère mourir avec ses camarades de lutte que de devoir sa vie à celui pour qui, visiblement, elle n'éprouve plus rien.

Il est particulièrement intéressant de présenter la mort de Sophie comme un suicide étant donné que la parution du roman de Yourcenar est postérieure à deux grands ouvrages français sur la question : celui d'Émile Durkheim remonte certes à 1897, mais, plus contemporain du roman, celui de son disciple Maurice Halbwachs, qui reprend les thèses du maître en les augmentant d'un appareillage statistique, paraît, lui, en 1930. Bien que le champ de la sociologie ait depuis produit moult critiques de l'approche commune aux deux sociologues, ce qui les caractérise reste d'un grand intérêt pour nous : la nouveauté de Durkheim était de caractériser le suicide non pas comme le symptôme d'un trouble individuel, mais bien comme l'expression d'un problème social, soit l'anomie. La question est cruciale, puisqu'il s'agit ici d'identifier les causes collectives d'un acte individuel : le suicide se définirait comme l'un des lieux par excellence où se perçoit l'intersection de l'individu et de la société, c'est-à-dire que le suicide serait le résultat des conditions sociales rendant l'existence individuelle insoutenable. Bien avant les thèses de Durkheim, Marx lui-même avait

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

reconnu toute l'importance du geste. Peu commenté peut-être du fait de son étrange facture, le texte de Marx à ce sujet, paru en janvier 1846, mérite quelques mots et nous permettra de mieux saisir la portée de la finale que Yourcenar choisit pour son roman.

Le texte de Marx est de facture particulière, puisque la majorité consiste en une traduction commentée d'extraits des *Mémoires de Peuchet*, ouvrage également particulier relatant les mémoires fort probablement fictifs d'un préfet de police français. Sans sembler remettre en question la véracité du récit, Marx choisit de traduire et de commenter plusieurs extraits – traduction parfois tellement libre qu'il faudrait plutôt parler de réécriture<sup>173</sup> –, les extraits choisis concernant tous des cas de suicide auxquels aurait été confronté Jacques Peuchet au cours de sa carrière de préfet de police parisien. On comprend facilement que le suicide intéresse Marx dans la mesure où il est le signe de la violence inhérente à la société bourgeoise : « La révolution n'a pas fait tomber toutes les tyrannies », affirme-t-il à travers la voix de Peuchet, puisque « les inconvénients reprochés aux pouvoirs arbitraires subsistent dans les familles; ils y causent des crises analogues à celles des révolutions<sup>174</sup> ». C'est avec enthousiasme que Marx reprend les exemples cités par le narrateur des *Mémoires*, exemples qui vont à l'encontre des idées dominantes sur la question à l'époque. Ainsi que le note le traducteur, Philippe Bourrinet, d'un côté les Romantiques entretenaient une fascination pour le suicide, tandis que de l'autre la bourgeoisie le condamnait pour des raisons religieuses, morales ou militaires<sup>175</sup>. Marx

---

<sup>173</sup> Par exemple, Marx remplace l'expression « dans les époques d'incrédulité », utilisée par Peuchet, par « plus s'impose notre époque de commerce (*Handelsepoche*), plus... » Karl Marx/Jacques Peuchet, *À propos du suicide*, trad. Philippe Bourrinet, Castelanu-le-Lez, Éditions Climats, 1992, p. 60.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>175</sup> Bourrinet rappelle ainsi que Madame de Staël, par exemple, « condamnait sans ménagement le suicide », alors « que Napoléon, qui avait besoin de toutes ses ressources disponibles en chair à canon pour les sacrifier sur l'autel des batailles meurtrières, mettait à l'ordre du jour de l'armée un

se sert ainsi des propos de Peuchet afin de situer le suicide à l'intersection de la vie privée et de la vie collective, faisant de la famille et de la conjugalité le symbole de l'aliénation de la société bourgeoise.

Le texte et la lecture pour le moins « située » qu'en propose Marx n'auraient pas un si grand intérêt si ce n'était de la teneur des exemples de suicide invoqués. Michael Löwy, qui a consacré un court texte à la question, souligne avec raison que les exemples de Peuchet insistent « sur les formes d'injustice sociale qui ne sont pas directement économiques, et qui affectent la *vie privée d'individus non prolétariens*<sup>176</sup> ». Les exemples retenus par Marx/Peuchet sont ceux, non pas d'ouvriers décidant de mettre fin à une vie d'exploitation, mais bien plutôt de femmes, issues de différentes classes sociales, aux prises avec des relations familiales et patriarcales les plaçant sur une voie sans issue. Selon Löwy, il s'agit de l'une « des plus puissantes condamnations de l'oppression des femmes jamais publiées sous la signature de Marx<sup>177</sup> ». Trois des quatre cas de suicide décrits mettent en scène des protagonistes féminins, et, comme d'eux d'entre elles sont issues de la bourgeoisie, on peut croire que c'est leur genre, davantage que leur appartenance de classe, qui est à l'origine de leur geste tragique.

Il n'est pas nécessaire de partager l'enthousiasme quelque peu exorbitant de Löwy quant au supposé féminisme de Marx pour reconnaître que le sexe des personnes suicidées n'est pas anodin. Certainement, il nous permet de remarquer du même souffle que les femmes qui se suicident à cause d'une relation conjugale malheureuse

---

communiqué contre les soldats qui préféraient la voie du suicide individuel à la gloire d'une "mort héroïque" ». Philippe Bourrinet, « Préface », dans Karl Marx/Jacque Peuchet, *op. cit.*, p. 19-20.

<sup>176</sup> Michael Löwy, « Un Marx inattendu », *Actuel Marx*, n° 34, février 2003, p. 188. Löwy souligne.

<sup>177</sup> *Idem.*

abondent dans la littérature – et on doit rappeler ici que, même si Marx traite le texte qu’il traduit comme un réel témoignage, tout porte à croire qu’il s’agit en réalité d’une œuvre fictive. La raison pour laquelle j’invoquais le texte de 1847 est bien sûr que le suicide me semble à l’intersection du privé et du politique : les causes personnelles – comme par exemple l’idée que le suicide est le résultat d’une maladie de l’esprit – sont bien moins lourdes dans la balance que les conditions d’existence des personnes prenant la décision de mettre fin à leurs jours. Et cette intersection du privé et de politique, rappelons-le, est précisément ce qui caractérise la trame narrative du *Coup de grâce*, c’est là que toute la teneur politique du roman se joue.

Mais je me référais aussi à ce texte parce que la figure du suicide conjugal est un cliché littéraire qui a une très longue histoire<sup>178</sup>. Or, une des choses que Löwy omet de souligner à propos du texte de Peuchet, c’est bien son caractère particulièrement *littéraire*. On a proposé très tôt – dès 1857 – que derrière le nom de Jacques Peuchet se cachait en réalité la plume d’un romancier de bas-étage, le baron de Lamothé-Langon, à l’origine de cette « supercherie littéraire<sup>179</sup> ». S’il ne s’agit pas chez l’auteur des *Mémoires de Peuchet* de mettre en scène les heurts et malheurs de la condition féminine, la reprise abondante du suicide amoureux par les écrivaines de la fin des années 1930 et des années 1940 me semble en contrepartie une façon particulièrement efficace de présenter la conjugalité hétérosexuelle comme source de l’oppression des femmes, c’est-à-dire de mettre en lumière tout ce qu’il y a de politique dans une relation en apparence privée. Outre *Feux* (1936) et les *Nouvelles orientales* (1938) de Yourcenar, qui mettent tous deux en scène des suicides féminins, des romans aussi différents qu’*Est-ce un miracle?* de Marcelle Tinayre, publié la même année que *Le coup de grâce*, *Le cheval blanc* d’Elsa Triolet, *Agnès de rien* de

---

<sup>178</sup> À ma connaissance, l’une de ses plus vieilles occurrences est *L’Astrée*, texte datant du V<sup>e</sup> siècle où, se croyant délaissé par sa belle, un jeune berger tente de se tuer en se jetant dans un cours d’eau.

<sup>179</sup> Pour plus de détails à ce sujet, voir le Nota bene de l’édition citée, p. 117-119.

Germaine Beaumont, ou encore *Les impudents* de Marguerite Duras, tous trois publiés en 1943, exploitent la figure du suicide amoureux afin de présenter la conjugalité hétérosexuelle comme source d'insolubles contradictions.

Bien entendu, tous ces romans travaillent le motif du suicide de façon différente, et l'idée n'est pas de présenter comme homogène un corpus qui ne l'est pas; l'objectif est plutôt d'observer une certaine tendance. Dans le roman de Beaumont, par exemple, le personnage qui se suicide est un homme, et il n'est pas parfaitement clair que l'aliénation conjugale soit l'apanage de la protagoniste féminine, d'abord et avant tout victime de sa cruelle belle-sœur. Il reste néanmoins pertinent de l'inclure dans ce corpus, car cette inclusion permet d'affirmer que la morale que le lecteur doit déduire du suicide amoureux (même s'il est masculin) est l'impossibilité de la conjugalité. *Le coup de grâce* se démarque toutefois de ses semblables de manière nette : là où par exemple chez Tinayre comme chez Duras comme chez Triolet (et j'ajouterais comme dans les exemples de Peuchet, pris en tant que cas de figure littéraires) la femme qui se suicide le fait par désespoir, sans autre issue possible parce que celui qu'elle aime l'abandonne cruellement, la Sophie de Yourcenar se réapproprie les termes de sa propre mort. C'est bien ici *un suicide politique, travesti en suicide amoureux*, qui est mis en scène par l'écrivaine. Déjà exploré en 1934 à travers le personnage de Marcella, la jeune femme qui choisit la mort en perpétrant un attentat contre le dictateur de son pays<sup>180</sup>, le suicide politique est encore approfondi dans *Le coup de grâce*, où c'est cette fois le suicide amoureux qui est littéralement *démasqué* par

---

<sup>180</sup> La mort de Marcella est d'ailleurs, elle aussi, un suicide politique, comme en témoigne cet échange entre la jeune communiste et son riche mari, acquis au régime : « Et comme je crois me souvenir qu'autrefois, convaincue sans doute qu'il faut servir le parti jusqu'au bout, vous condamnerez pompeusement le suicide...

- Je ne le condamne plus, dit-elle. Trop de gens y sont acculés. [...] » Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve* [1959], dans *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 224. On peut également évoquer, dans l'œuvre de Yourcenar, le suicide du jeune amant d'Hadrien, ainsi que le suicide de Zénon à la toute fin de *L'œuvre au noir*.

Sophie en tant que suicide politique lorsqu'elle exige qu'Éric soit celui tirant sur la gâchette<sup>181</sup>. Cette exigence finale de Sophie est ce qui fait du *Coup de grâce* une œuvre à part, puisqu'elle désigne ouvertement le responsable : tout en étant un choix conscient et assumé, le suicide est simultanément, et paradoxalement, le résultat des gestes d'autrui. Cette contradiction insoluble qu'incarne Sophie en dernière instance constitue tout l'intérêt de la finale spectaculaire que Yourcenar concocte à son roman.

Lorsqu'Éric demande à Sophie « Vous tenez tant que ça à mourir? », la réplique de la jeune femme est emblématique du vrai problème soulevé en creux tout au long du roman. « Qu'est-ce que vous allez faire des autres? », voilà ce que Sophie donnera pour toute réponse, plaçant sa mort voulue sous le signe d'une solidarité indéfectible : sous le signe de la communauté, en tant que pendant dialectique de la conjugalité. Nous reviendrons à cette question plus en longueur à la fin du chapitre 4, mais il suffit pour le moment de montrer qu'une opposition existe entre l'esprit de communauté qui unit Sophie aux membres de son groupuscule politique et la conjugalité potentielle avec Eric. Deux formes d'amour s'opposent, et Sophie, sans équivoque, choisit la première. Le suicide est donc utilisé comme figure contradictoire, où se rencontrent et se reconnaissent dans leur identité et leur non-identité simultanées l'individu et le groupe, faisant de celle qui assume cette contradiction le lieu d'une synthèse dialectique entre le privé et le politique d'une part, entre le corps et l'intellect de l'autre. Tout l'art de Yourcenar, sa finesse de romancière, je l'ai déjà dit, consiste à reprendre un motif éculé des romans d'amour et à en faire le lieu décisif où se jouent à la fois une critique marxiste de la disjonction radicale entre l'individu et la société et une critique féministe de la conjugalité hétérosexuelle en tant que constante individuelle de l'oppression collective des femmes. Est ainsi instaurée une troisième et dernière dialectique, qui permet de

---

<sup>181</sup> On pourrait d'ailleurs affirmer que c'est ce démasquage que symbolise la défiguration que le premier coup de feu d'Éric inflige à Sophie.

mettre en valeur tout ce qu'il peut y avoir de commun entre les idées marxistes et les idées féministes au sujet de l'oppression. C'est bien parce que Sophie est une femme qu'elle peut lier théorie et pratique : tout comme elle se réapproprie son suicide, elle se réapproprie son corps à la suite de son viol, en faisant de ce dernier un événement fondamental dans sa compréhension du monde. Les agressions sexuelles qu'elle subit l'amènent à constater tout ce que les livres avaient été jusque-là incapables de lui faire légitimement comprendre.

\*\*\*

Lorsqu'on pense aux grandes représentantes de la pensée marxiste, les noms viennent vite à manquer, et la mémoire culturelle, au-delà de la recherche historique, n'évoque que rarement la présence des femmes au sein des luttes marxistes. Il est vrai qu'elles étaient en moins grand nombre que les hommes et que leurs tâches étaient moins visibles. Mais une personne pourtant devrait systématiquement venir en tête, ne serait-ce qu'à cause de son titre unique de première femme de l'histoire non seulement à être membre officiel d'un gouvernement, mais à diriger un ministère. Membre haut placée du Commissaire des conseils du peuple de Lénine en 1917 et 1918, Alexandra Kollontaï est une politicienne, mais aussi une théoricienne marxiste dont la pensée originale et si moderne mériterait d'être plus souvent rappelée. Si elle occupe une place favorable dans les rangs bolchéviques pendant et après la Révolution d'octobre, son sort changera au fil du temps et au gré des critiques qu'elle formulera envers les lignes officielles du parti. Ses idées se rapprochent de celles de Luxemburg, son aînée d'un an seulement, en ce que, comme elle, Kollontaï perçoit et critique les tendances anti-démocratiques et bureaucratiques de son parti, et qu'elle est attirée par l'auto-organisation ouvrière. Elle se distingue de la penseuse allemande sur la question des femmes : Luxemburg n'est pas féministe. Kollontaï, au contraire, réfléchit longuement et profondément à la situation des femmes et croit fermement que leur libération doit passer par une transformation de l'amour et de la conjugalité,

transformation qu'elle théorise longuement dans ses écrits. Comme le mentionne Judith Stora-Sandor dans l'introduction à la traduction française de certains de ses écrits, Kollontaï considère comme intrinsèquement liées ses idées politiques et sa vie personnelle, et plus spécifiquement son pendant sentimental.

De tous les penseurs et penseuses qui ont influencé ma thèse, Kollontaï est probablement celle dont les réflexions correspondent le mieux aux préoccupations qui sous-tendent mon travail. « N'oubliez pas, mon jeune ami, répond Kollontaï dans une lettre fictive à un jeune travailleur, que l'amour change et se transforme inévitablement avec les bases économiques et culturelles de l'humanité<sup>182</sup>. » Avec beaucoup de clairvoyance, Kollontaï rappelle d'ailleurs que

chaque époque a son idéal d'amour, que chaque classe, dans son intérêt, veut introduire dans la notion morale de l'amour son propre contenu. Chaque degré de la culture, qui porte avec soi des émotions humaines plus riches que dans le domaine spirituel et moral, repeint de sa propre couleur les tons délicats des ailes d'Eros, Avec les degrés successifs du développement de l'économie et de la vie sociale, le contenu de la notion d'amour a changé, certaines nuances des émotions qui entrent comme parties constituantes dans le sentiment de l'amour ont pris plus de force, tandis que d'autres s'atrophiaient<sup>183</sup>.

Ce qui intéresse Kollontaï est surtout de faire tomber le masque que l'hypocrisie bourgeoise a nommé « amour conjugal », et qui cache en réalité des intérêts économiques dépendant de la transmission du patrimoine acquis, et donc de la famille et de la conjugalité. C'est probablement dans ce texte, intitulé « L'idéologie prolétarienne et l'amour. Place à Éros ailé! », rédigé sous forme de lettre à un jeune travailleur et publié pour la première fois en 1923, que Kollontaï théorise le plus

---

<sup>182</sup> Alexandra Kollontaï, « L'idéologie prolétarienne et l'amour. Place à Éros ailé! (Lettre à la jeunesse travailleuse) », dans Judith Stora-Sandor, *Alexandra Kollontaï : marxisme et révolution sexuelle*, Paris, François Maspero, 1973, p. 203-204.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 196.



précisément sa pensée, qui ne se restreint pas à la dénonciation de l'hypocrisie bourgeoise. L'originalité de sa pensée peut se résumer par le concept d'amour-camaraderie. Car Kollontaï va plus loin que ceux qui, avant elle, ont pointé la supercherie conjugale : l'amour, pour Kollontaï, est naturellement multiforme, c'est « un élément de liaison, et par suite un élément organisateur<sup>184</sup> » dont il faut absolument tenir compte pour penser le vivre-ensemble. Le prolétariat ne peut donc pas ignorer le « rôle psycho-social que l'amour, aussi bien au sens large que dans le domaine des rapports sexuels, peut et doit jouer dans le renforcement des liens, non pas conjugaux et familiaux, mais concernant le développement de la solidarité collectiviste<sup>185</sup> ». Le défaut fondamental de l'amour conjugal, issu de l'idéologie bourgeoise, est

qu'en absorbant les pensées et les sentiments des « cœurs aimants » il détache et isole par là même le couple amoureux du reste de la collectivité. Cette mise à part du « couple amoureux », cet isolement moral d'une collectivité où les intérêts, les tâches, les aspirations de tous les membres formeront un réseau complexe et serré, deviendra non seulement superflu, mais psychologiquement irréalisable. Dans ce nouveau monde, la forme reconnue, normale et souhaitée d'union des sexes sera probablement fondée sur l'attraction sexuelle saine, libre et naturelle (sans excès ni dépravations), sur « Eros transfiguré »<sup>186</sup>.

Cet Éros transfiguré, c'est ce que Kollontaï appelle « amour-camaraderie », parfois « amour-solidarité ». La société transformée s'étant débarrassée de la « "froide solitude morale", à laquelle les gens, dans la société bourgeoise, cherchaient souvent à échapper par le biais de l'amour et du mariage », « des liens multiples et variés uniront les gens dans une véritable communauté spirituelle et morale<sup>187</sup> », et la

---

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> *Idem.*

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 202.

dépendance des femmes à l'égard des hommes aura disparu, puisqu'elles seront libres d'aimer qui bon leur semble, sans restriction : elles pourront se marier légalement ou choisir l'union libre, tout comme elles pourront décider de cumuler les liaisons avec des hommes qui leur apportent des choses différentes. En d'autres termes, la forme que prend l'amour est laissée libre, c'est son contenu et sa fonction qui priment désormais : un « conglomérat, un assemblage complexe de passion, d'amitié, de tendresse maternelle, d'inclination amoureuse, de communauté d'esprit, de pitié, d'admiration, d'habitude, et de très nombreuses autres nuances de sentiments et d'émotions<sup>188</sup> », conglomérat formant le ciment de toute organisation humaine.

La question de l'amour et de la vie sentimentale est une préoccupation fondamentale chez Kollontaï, puisqu'elle informe également le contenu des quelques œuvres littéraires que la diplomate russe a produites au cours de sa vie. Elle publie notamment un recueil de trois nouvelles, *L'amour des abeilles laborieuses*, en 1923, ainsi qu'un roman quelques années plus tard, en 1927, intitulé *Le grand amour*, et inspiré de la liaison entre Lénine et la politicienne communiste et féministe franco-russe Inessa Armand. Sa nouvelle « L'amour de trois générations », publiée dans le recueil de 1923, met à l'avant-plan la triade dialectique, exprimée, comme le titre l'indique sur trois générations de femmes successives, qui vivent l'amour sur des modes différents, qui évoluent au fil du temps. La grand-mère du récit est mariée et la dévotion à un seul homme est au cœur de sa conception de l'amour. Elle conseillera ainsi à sa fille, aux prises avec deux hommes qu'elle aime également mais pour des raisons distinctes, de choisir et de s'en tenir strictement à son choix. La mère déchirée par ce dilemme qui lui semble irrésoluble sera témoin de la vie sentimentale de sa propre fille, qui cumule les liaisons sans pourtant s'attacher. Elle s'explique à sa mère en ces termes, représentatifs de l'idéal de Kollontaï : « pour “tomber amoureuse”, il

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 197.

faut des loisirs; j'ai lu beaucoup de romans et je sais ce que cela prend de temps et de force que d'être amoureuse. Moi, je n'en ai pas le temps<sup>189</sup>. » Treize ans après sa parution, le gouvernement stalinien utilisera le recueil comme exemple de la « débauche petite-bourgeoise » typique des années 1920, ce qui contribuera encore à faire perdre de la crédibilité à Kollontaï, qui passera près de se faire exclure du parti, et qui sera reléguée à des fonctions diplomatiques.

Même si les opinions littéraires de Staline n'ont à nos yeux aucune valeur, on peut reconnaître que le récit « L'amour sur trois générations » est peu intéressant du point de vue littéraire parce que trop évidemment didactique. La dialectique entre vie privée et vie collective à laquelle Kollontaï excelle perd de sa force dans le récit littéraire parce que malgré sa tentative de dialectiser l'individu et la société, on sent bien que ce qui prime tout de même chez elle, et ce qui se cache au fond sous l'amour-camaraderie, c'est l'amour-devoir, où au final, la collectivité l'emporte toujours sur l'individu.

Sophie ne semble pas vivre autre chose que l'amour-camaraderie décrit par Kollontaï : devant l'impossibilité manifeste de l'amour bourgeois conjugal avec Éric, Sophie, au lieu de se morfondre éternellement, de changer de cible ou d'attenter à sa propre vie, quitte le confort de son château pour vivre un amour qui est fondamentalement différent de celui qu'elle éprouvait supposément envers son cousin. Le nouvel élu de son cœur est à peine décrit, puisqu'il n'y a ni passion incontrôlable ni fétiche idolâtre : Sophie reste dévouée à la cause dont elle se fait désormais la porte-étendard, et c'est dans ce contexte qu'elle développe une relation avec l'un de ses camarades. Mais *Le coup de grâce*, à la différence du travail littéraire de Kollontaï, n'a aucune velléité didactique. L'écart entre la nouvelle de Kollontaï et le roman de Yourcenar réside

---

<sup>189</sup> Alexandra Kollontaï, « L'amour de trois générations », dans Judith Stora-Sandor, *Alexandra Kollontaï : marxisme et révolution sexuelle, op. cit.*, p. 278.

dans le fait que la dialectique de Kollontai s'arrête à l'idée de collectivité, elle semble en être l'aboutissement ultime, et le désintéressement amoureux de la plus jeune des trois femmes dans la nouvelle de Kollontai ressemble à un renoncement à soi et à son désir. À l'opposé d'un dévouement sans couleur, le roman de Yourcenar nous présente le geste final d'une Sophie émancipée en tant que symbole d'une individualité que nul devoir envers quelque cause n'aurait pu écraser. Même si elle joint les rangs d'un groupe communiste, Sophie ne devient jamais une militante idéologique : elle agit mue par une force interne puissante, que ni un homme ni une cause ne pourra jamais dompter. Ainsi, la critique de l'amour conjugal qu'on peut lire en filigrane dans *Le coup de grâce* – comme d'ailleurs dans toute l'œuvre de Yourcenar – est fermement enracinée dans une dialectique qui refuse de choisir entre le développement de la personne et celui de la collectivité. « Ayant délivré l'amour des fers de la morale bourgeoise, n'allons-nous pas l'emprisonner dans de nouvelles chaînes? » Toutes les écrivaines de notre corpus, nous le verrons, prennent au sérieux cette question rhétorique, que Kollontai met dans la bouche du jeune travailleur imaginaire auquel elle s'adresse. Simone de Beauvoir est peut-être celle qui l'exploitera de la manière la plus évidente, ainsi que tentera de le montrer le prochain chapitre.

## CHAPITRE 2

### « ON N'ARRÊTE PAS UNE GUERRE AVEC DES MOTS ».

#### *L'INVITÉE* (1943) DE SIMONE DE BEAUVOIR

Même si le discours intellectuel entre le début de la Deuxième Guerre mondiale et les années 1970 n'est pas reconnu pour la richesse de ses prises de position féministes, celles-ci ne sont pas totalement absentes. L'une d'entre elles survient en 1950, alors qu'une jeune femme d'une trentaine d'années, qui en est encore à ses débuts dans le champ intellectuel français, marque l'entrée dans la décennie par la publication d'un essai qu'elle intitule *Le complexe de Diane*, un terme inventé par un psychanalyste français croyant avoir identifié chez certaines patientes une pathologie consistant à refuser « la féminité ». Françoise D'Eaubonne vient de terminer la lecture du *Deuxième sexe*, paru un an plus tôt, et, enthousiasmée par la pensée de Simone de Beauvoir, idole qui deviendra plus tard une amie, elle s'emploie aussitôt à mettre ses réflexions sur papier, se portant à la défense de l'œuvre de la philosophe, attaquée simultanément sur tous les fronts. Dans sa thèse sur « les années Beauvoir » (années qui recouvrent incidemment la période de notre corpus), Sylvie Chaperon explique bien les similitudes entre les attaques provenant pourtant de personnes à l'opposé du spectre politique :

il existe des affinités fortes et profondes entre la droite et la gauche communiste. Un vocabulaire commun, des arguments similaires sont utilisés de part et d'autre. Ensemble ils partagent les mêmes a priori. Ils ont tous deux la même réaction teintée de malaise parfois déguisée en esbroufe face à la sexualité. Elle appartient à un domaine qui doit rester silencieux, soit qu'elle soit évidente et qu'il n'y ait rien à en dire, soit qu'elle soit trouble et qu'il vaut mieux ne rien en savoir. Si chacun puise dans son arrière-fond culturel, là le catholicisme, ici une mythique classe ouvrière, c'est pour défendre des valeurs apparentées, les mêmes

conceptions de la femme, de la famille, de l'amour. Le puritanisme imprègne de la même façon leurs analyses<sup>1</sup>.

La tâche de la jeune femme n'est donc pas chose aisée, puisque d'Eaubonne se donne comme mission de réhabiliter les idées de Simone de Beauvoir aux yeux des communistes, dont elle fait à l'époque partie. Même si le volumineux essai de Beauvoir se termine par la conclusion que la libération des femmes passe par la défaite du capitalisme et le succès d'un régime socialiste, les idées de la philosophe voulant que l'oppression des femmes a historiquement précédé l'avènement du capitalisme avaient tout pour déplaire aux défenseurs et défenseuses des *Origines de la famille*, où Engels soutient que c'est la naissance de la propriété privée qui a constitué le point tournant de l'histoire de l'oppression des femmes. Selon Beauvoir, c'est plutôt l'asservissement aux fonctions reproductrices qui constitue le nœud du problème, asservissement qui existait bien avant l'arrivée du mode de production capitaliste. Malgré ce désaccord, on comprend mal la véhémence des communistes, puisque Beauvoir réitère par ailleurs (et plusieurs fois) son allégeance à l'idée d'une révolution salvatrice, celle même que les communistes préconisent. Elle affirme ainsi de manière catégorique que c'est « de la révolution que viendra l'émancipation des travailleuses ». Elle rappelle le rôle des femmes dans les insurrections de 1905 et dans la révolution russe, en 1917. Elle termine son petit topo révolutionnaire en encensant Lénine, qui « [f]idèle à la tradition marxiste », « a lié l'émancipation des femmes à celle des travailleurs » en leur donnant « l'égalité politique et l'égalité économique<sup>2</sup> ». L'importance que Beauvoir accorde au travail rémunéré des femmes relève plus fondamentalement d'une vision parfaitement marxiste, où l'essence de l'humain est définie par son activité productrice.

---

<sup>1</sup> Sylvie Chaperon, « Le creux de la vague. Mouvements féminins et féministes 1945-1970 », *op. cit.*, p. 325.

<sup>2</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. I, Paris, Gallimard, p. 219-220.

Or, même si Lénine mérite sans doute quelques éloges pour son souci de la condition des femmes, on ne peut malheureusement pas en dire autant ni de son successeur à la tête de l'U.R.S.S. ni du communisme d'État qui sera par la suite instauré. En 1936, au moment où les écrits de Kollontaï sont décriés pour leur dépravation bourgeoise, Staline bannit l'avortement, qui avait été légalisé en 1920 par les soviets. Le petit père des peuples proclame ainsi le seul rôle des femmes dans la Révolution : la reproduction (au sens littéral) des forces communistes. C'est fort probablement là aussi qu'on peut trouver la clé de la forte réaction des communistes au *Deuxième sexe*. Dans son essai de 1950, Françoise d'Eaubonne doit donc travailler sur un terrain des plus glissants, et ne pas s'opposer trop ouvertement aux dirigeants et chefs de l'U.R.S.S. ni à ceux du Parti communiste français, notamment Jeannette Vermeersch, l'épouse du secrétaire général du PCF, Maurice Thorez. Au début des années 1950, Vermeersch s'emploie activement à circonscrire le discours sur la libération des femmes à la propagande stalinienne, et elle y travaille d'arrache-pied. Elle écrit notamment l'avant-propos d'une anthologie des « grands textes du marxisme » publiée la même année que l'essai de Françoise d'Eaubonne, intitulée *La femme et le communisme*. Le ton à l'égard des grandes figures du marxisme est dithyrambique, comme l'illustre son avant-propos sans nuance :

Des savants, des hommes de génie, les meilleurs d'entre les meilleurs amis de l'humanité, ont écrit à propos des femmes, de leur vie, de leur labeur, de leurs souffrances, de leurs combats. Ces hommes s'appellent : Marx, Engels, Lénine, Staline. Avant eux, des hommes généreux, tel Fourier, s'étaient indignés de la condition de la femme aux différents stades de l'humanité. Mais ils n'avaient pu indiquer le remède. Marx, Engels, Lénine, Staline ont non seulement apporté aux travailleuses, ouvrières et paysannes, aux mères, leur solidarité, ils ont encore cherché

les raisons de leur exploitation, de leurs souffrances, de leur esclavage. Ils ont expliqué ces raisons. Il ont cherché et trouvé le remède<sup>3</sup>.

Le reste du texte de Vermeersch est égal à lui-même, c'est-à-dire qu'il se sert d'une pensée binaire, voire manichéenne afin de prendre la défense inconditionnelle du bloc de l'Est dans la guerre que se livrent les États-Unis et l'U.R.S.S. : « pour combattre efficacement les fauteurs de misère et de guerres injustes, les femmes ont besoin d'éclairer leur chemin à la lumière du marxisme », conclut-elle sans ambages. C'est quelques années après la publication de cette anthologie, en 1956, que Jacques Derogy soulèvera un tollé chez les communistes avec la publication de son enquête sur l'avortement.

Malgré ses convictions sur la condition des femmes et sur leur droit au contrôle des naissances, Françoise d'Eaubonne reste, dans son essai de 1950, fidèle au communisme, et emploie son lexique pour parler de la condition des femmes. La défense de d'Eaubonne s'inscrit au sein d'un paradigme marxiste, qu'elle ne quitte jamais. Elle doit évidemment faire des concessions et, en dépit de son admiration pour *Le deuxième sexe*, elle n'aura pas le choix d'indiquer que Simone de Beauvoir se trompe lorsqu'elle reproche au marxisme d'avoir mal compris l'origine de l'aliénation des femmes. Si son enthousiasme pour Marx et Lénine rappelle parfois celui de Vermeersch, par exemple, lorsqu'elle affirme que, dans l'histoire du féminisme, « l'apparition du marxisme marque une date aussi importante que celle des travaux de Pasteur dans celle de la médecine<sup>4</sup> », on sent cependant que ses éloges sont stratégiques : son idée n'est pas de critiquer le marxisme ou le communisme sur la question de l'oppression des femmes, mais de montrer qu'il y existe plutôt une

---

<sup>3</sup> Jeannette Vermeersch, « Avant-propos », dans *La femme et le communisme. Anthologie des grands textes du marxisme*, Paris, Les éditions sociales, 1950, p. 4.

<sup>4</sup> Françoise d'Eaubonne, *Le complexe de Diane. Érotisme ou féminisme*, Paris, Julliard, 2021 [1951], p. 63.



tache aveugle, un vide théorique en ce qui a trait à ce qu'elle appelle « la morale sexuelle ». Selon elle, il n'existe aucune éthique sexuelle dans la pensée marxiste, et, de ce fait, aucune prise de position sur la question ne peut légitimement être défendue : « il semble y avoir eu toujours une certaine incertitude, un flottement d'un bord à l'autre, dans la conception communiste de la morale sexuelle; incertitude et flottement qui semblent dus précisément à l'absence de textes explicites<sup>5</sup> », affirme-t-elle, sans jamais, toutefois, nommer ses sources lorsqu'elle cite tel ou tel texte ou entretien. Si l'essai de d'Eaubonne semble quelque peu daté de nos jours du fait de son adhésion inconditionnelle au communisme, il a l'intérêt de parvenir à poser des questions primordiales annonçant les luttes des prochaines décennies. D'Eaubonne se demande

[c]omment réglementer l'Éros? Comment à la fois demander à l'individu femelle d'assumer la maternité et respecter sa liberté, respecter l'essentiel des valeurs engagées dans l'acte d'amour et dans l'enfantement? Où commence et où finit, dans ce domaine, le légitime pouvoir d'un État réellement socialiste? C'est sans doute ici que nous touchons le pourquoi de cette absence de théories positives, en matières sexuelles, que nous avons constatée chez les grands théoriciens du marxisme. L'instinct sexuel échappe, en partie, au social. Lénine peut dire fort justement : « En amour, il y a deux intéressés; et il en vient un troisième, un être nouveau; c'est ici que se cache l'intérêt social, que naît le devoir envers la collectivité. » Cette assertion est fort équitable, en ce qui concerne l'amour durable, base du chaînon familial; elle cesse de l'être devant l'érotisme à l'état pur, celui qui ne se soucie d'aucune contingence [...]<sup>6</sup>.

Entre les deux protagonistes d'une relation amoureuse intervient donc ici un troisième terme, dont le rôle dans l'esprit du dialecticien, on peut le supposer, est de synthétiser l'opposition des deux premiers : dans un vrai régime communiste, toute relation individuelle devrait aboutir à une majoration du bien commun; c'est également le

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 85-86.

point de vue d'Alexandra Kollontai, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Là où la plupart des militantes communistes s'entendent, c'est-à-dire sur la primauté de l'intérêt collectif, d'Eaubonne se distingue de ses consœurs en osant simultanément affirmer qu'il existe un érotisme refusant de se soumettre au pouvoir de la collectivité et surtout au pouvoir absolu de l'État censé la représenter : un érotisme « pur », qui refuse tout diktat externe. Car cette structure étatique, qu'elle soit communiste ou non, n'est pas basée sur des besoins humains, et dans son texte, d'Eaubonne sent confusément les cruelles limites de ce mode organisationnel, malheureusement devenu indissociable de la pensée marxiste dominante. L'amour et l'érotisme, en tant que forces vitales, ne peuvent pas être régis par une structure externe, et surtout pas par une structure politique. Même si Françoise d'Eaubonne ne va pas, en 1950, au bout de sa pensée et qu'elle n'en tire pas toutes les conséquences nécessaires, la jeune écrivaine met bien le doigt sur quelque chose d'essentiel en se questionnant de la sorte. La lecture du *Deuxième sexe* l'a profondément inspirée, lui offrant une panoplie d'idées nouvelles sur la condition féminine. Avant que Beauvoir en vienne à produire son ouvrage légendaire, la jeune agrégée de philosophie, convaincue par Sartre de l'invalidité de ses thèses philosophiques personnelles, se tourne vers la littérature et publie un roman qui marque son entrée dans le monde intellectuel français. C'est à ce roman, précurseur à bien des égards du *Deuxième sexe*, que ce chapitre s'intéressera.

## 2.1 Premier mouvement : amour, connaissance et propriété

La première œuvre romanesque de Simone de Beauvoir paraît en 1943, en pleine Occupation. Notons au passage que cette année marque aussi les débuts littéraires de Marguerite Duras : *Les impudents* expose les tensions violentes d'une cellule familiale d'origine paysanne et les vaines tentatives d'une jeune fille de s'en extirper au moyen du mariage. Deux ouvrages d'Elsa Triolet sont également publiés : *Le cheval blanc*, qui, en une version moderne d'une forme de récit russe appelée

« byline », présente le croisement de plusieurs destinées dans les deux décennies qui précèdent la Deuxième Guerre mondiale, et *Les amants d'Avignon*, nouvelle explicitement engagée dénonçant l'Occupation, publiée dans la clandestinité. Entre autres romans de moindre envergure, on compte notamment *Agnès de rien*, de Germaine Beaumont, protégée de Colette, dont le *Déclin du jour* gagnera le prix du meilleur roman d'amour en 1954, ainsi que *Ellissa* d'Albine Léger (pseudonyme d'Albine Loisy), traductrice française de Charlotte Brontë et de George Eliot notamment. Il n'est pas inintéressant de relever que *Agnès de rien* et *Ellissa* mettent en scène des triangles amoureux qui se soldent par la mort : chez Beaumont, un homme pris entre deux femmes choisira de mettre fin à ses jours, alors que chez Léger, la jeune Ellissa mourra de folie en apprenant que son très romanesque Francis a également partagé la couche de sa mère. Au contraire des ouvrages de Triolet, qui suggèrent un lien consubstantiel entre vies privée et politique – et il faut ajouter à cela son recueil *Mille regrets*, publié un an plus tôt –, ni *Agnès de rien*, ni *Ellissa*, ni *L'invitée* ni *Les impudents* ne représentent les conflits sociopolitiques de l'époque, sinon en arrière-plan, se concentrant plutôt sur des drames de nature individuelle. Si le temps diégétique des *Impudents* est celui de la guerre, l'intrigue de *L'invitée* débute quant à elle à l'automne 1938. Malgré la configuration narrative complexe du roman, son action se résume somme toute facilement : Françoise et Pierre, un couple d'intellectuels parisiens dans la trentaine, « invitent » Xavière, une jeune femme de province, à former avec eux un trio relationnel, véritable « troupe » (une configuration conjugale composée de trois personnes) dont la nature reste toutefois équivoque. De tendres baisers sont échangés entre Pierre et Xavière, entre Xavière et Françoise à l'occasion aussi, mais il semble qu'aucun acte proprement sexuel n'advienne entre les trois membres du trio – du moins n'en est-il pas fait mention. Le trio prendra officiellement fin lorsqu'un « réel » acte sexuel aura lieu entre Xavière et Gerbert, un jeune acteur de la troupe de théâtre que dirige Pierre. Françoise ne s'en formalisera pas, mais Pierre, lui, considérera le geste comme un outrage et s'assurera de mettre Xavière en pièces lors des explications où il l'expulsera de leur trio. Au fil

des pages se forment et se déforment, outre le trio principal, divers triangles amoureux de second plan : par exemple entre Françoise, Pierre et Gerbert; ou encore entre Élisabeth, sœur de Pierre, et un couple marié. Une fois que Pierre aura déserté le trio et que la guerre aura physiquement éloigné tous les hommes, la relation entre Françoise et Xavière, désormais en face-à-face, s'envenime au point que la première assassine froidement la deuxième<sup>7</sup>, dans les toutes dernières pages du roman, trois semaines après le début de la guerre. Le drame s'est joué pendant une période d'environ un an.

On sait que la réception de *L'invitée*, plutôt bien accueilli par les cercles littéraires comme par le grand public en 1943, se transforme lorsque Simone de Beauvoir rend publique sa vie privée à travers l'écriture et la publication de ses mémoires, et tout spécialement *La force de l'âge*, en 1960, où elle relate son expérience amoureuse avec Sartre et l'une de ses anciennes étudiantes, Olga Kosakiewicz. À partir de ce moment, la philosophe prête le flanc à la critique en fournissant un corpus de biographèmes qui autoriseront désormais la comparaison systématique entre son œuvre littéraire et théorique et sa vie personnelle. Un exemple particulièrement probant est l'essai de Lynne Pearce, que je mentionnais dans l'introduction, qui, malgré sa bienveillance, tombe précisément dans ce piège. L'historienne de la littérature fait de la relation entre Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre l'exemple archétypal de la relation amoureuse socialement « productive » qu'elle croit percevoir dans les romans de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où la relation romantique des deux philosophes se définirait principalement par « la productivité et l'engagement politique qu'ils s'inspiraient l'un l'autre. » Sans cesser de confondre la réalité et la fiction<sup>8</sup>, elle ajoutera qu'une « compréhension nette de cette relation est

---

<sup>7</sup> Ou on devrait dire « la seconde », comme *L'invitée* est une réécriture de ce roman de Colette.

<sup>8</sup> On aurait pu admettre, à la limite, qu'une représentation des rapports amoureux de Beauvoir soit analysée à partir d'un corpus écrit constitué de sa correspondance, ou encore d'un corpus de

transmise dans le roman *L'invitée* de Beauvoir [...], dans lequel l'infidélité, prenant une forme triangulaire ou encore celle de relations sexuelles "ouvertes", échoue à saper la signification durable du "mariage entre vrais esprits" des protagonistes centraux.<sup>9</sup> » On mentionnera aussi la plus récente biographie de Gallimard, publiée en 2008, où Danièle Sallenave décrit *L'invitée* comme une « version romanesque » du trio et désigne Françoise comme « le double » de Beauvoir<sup>10</sup>.

C'est ainsi qu'on s'est bien souvent intéressé au « contenu » de *L'invitée*, en laissant volontiers de côté tout ce qui fait de ce roman une parfaite « défiguration » de l'expérience personnelle de Beauvoir, notamment du point de vue de la configuration narrative. Comme le rappelle Toril Moi, on peut attribuer cet état de fait à la misogynie rampante des cercles intellectuels français, qui ont rarement hésité à traiter l'une des plus grandes penseuses du XX<sup>e</sup> siècle comme une petite écrivaine sans talent. Même si les mœurs ont, paraît-il, évolué, on retrouve encore aujourd'hui, plus de vingt ans après la parution de l'essai de Moi, en 1994, les mêmes attitudes. Il y a quelques années, Dominique Viart concédait par exemple que Beauvoir a écrit des romans significatifs, en s'empressant cependant de préciser que l'intérêt de ses ouvrages de fiction résidait non pas dans leur écriture, « souvent sans recherche

---

productions écrites à propos des deux grandes figures, qui ont, il faut le dire, fait couler beaucoup d'encre. Cette dernière option, la seule qui, malgré tous les dangers qu'elle recèle, aurait pu être qualifiée de « littéraire », n'est cependant jamais évoquée.

<sup>9</sup> Lynne Pearce, *Romance Writing, op. cit.*, p. 137-138. Je traduis. « what defined their romance was the productivity and political commitment they inspired in each other. A clear-eyed understanding of this is conveyed in de Beauvoir's novel *She Came to Stay* [...], in which infidelity in the form of triangular and/or 'open' sexual relationships fails to undermine the enduring significance of 'the marriage of true minds' enjoyed by the central protagonists. »

<sup>10</sup> Danièle Sallenave, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, 2008, p. 19 et 140.

particulière, contrairement à celle de Sartre, mais [dans] les thèmes et questions qu'ils mettent en œuvre<sup>11</sup> ».

Bien sûr, au sein de la critique spécialisée, plusieurs exceptions confirment la règle, au nombre desquelles on compte la communication de Valérie Stemmer lors du colloque *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des Adieux*, organisé en 2008, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivaine<sup>12</sup>. Dans son texte, Stemmer rappelle à juste titre le patient travail de « transposition » auquel Beauvoir se livre chaque fois qu'elle puise dans sa propre vie pour créer :

[pour] qui choisit de fonder l'imaginaire dans une « expérience personnelle », l'entreprise de légitimation de l'imaginaire en tant qu'imaginaire passe nécessairement par une entreprise d'altération du caractère trop individuel et personnel de l'expérience. C'est ce que Simone de Beauvoir désigne sous le nom de « transposition » : il faut déplacer, modifier, dissocier, réassocier<sup>13</sup>.

On ne peut qu'abonder dans le sens de Stemmer lorsqu'elle affirme que le trio de *L'invitée* « est une mise en forme, et non simple groupe ou regroupement de

---

<sup>11</sup> Dominique Viart, *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 86. L'obligatoire comparaison avec Sartre et le jugement sur la qualité de l'écriture de Beauvoir sont *tellement* remâchés qu'on croirait que le spécialiste de la littérature française tombe tête première dans les lieux communs pour s'éviter la lecture des œuvres qu'il commente. Le fait que seuls deux maigres paragraphes (p. 86-87) soient consacrés à l'écrivaine, pourtant majeure (tandis que c'est *ad nauseam* – sans mauvais jeu de mots – que le nom de Sartre, lui, est répété tout au long de l'ouvrage), confirme cette impression.

<sup>12</sup> Valérie Stemmer, « Formes du romanesque dans *L'invitée* », dans Julia Kristeva et al. (dir.), *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des Adieux*, Latresne, Les éditions Le Bord de l'eau, 2008, p. 423-431.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 425.

personnages<sup>14</sup> ». C'est bien évidemment dans cette voie que s'engage l'analyse que je propose dans les prochaines pages.

Bien qu'on doive saluer la tentative de Stemmer de s'intéresser à la construction proprement littéraire de *L'invitée*, son défaut est d'oblitérer, comme bien d'autres avant elle, la caractéristique principale de la structure narrative du roman. Certes, *L'invitée* présente une narration hétérodiégétique à focalisation interne, focalisation que les exégètes du roman attribuent au personnage central de Françoise, mais sans préciser que cette perspective narrative est interrompue à quatre reprises par l'apparition de deux personnages focaux secondaires<sup>15</sup>. Quelqu'un comme Francine Dugast-Portes, qui consacre un article aux triangles amoureux dans *L'invitée* de Beauvoir et *La seconde* de Colette, note par exemple que c'est une « conscience féminine » qui confère au roman « son unité », laissant de côté cette information pourtant cruciale. Les rares commentatrices qui ont remarqué ces changements de focalisation l'attribuent en général, et à mon avis un peu rapidement, à une tentative de reproduire au niveau formel la lutte des consciences qui se manifeste au niveau du contenu, sans relever que ce triangle narratif fait écho de manière frappante aux divers triangles amoureux de la diégèse<sup>16</sup>. À ma connaissance, la seule critique qui note ce renvoi formel à la géométrie relationnelle de *L'invitée* est Elizabeth Fallaize, dans son ouvrage de 1988. Elle prend la peine non seulement d'indiquer la présence des deux autres personnages focaux, mais elle note de plus le caractère déséquilibré du triangle ainsi formé, puisque plus de 14 des 18 chapitres sont consacrés au point

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 424-425.

<sup>15</sup> Francine Dugast-Portes, « Triangles amoureux chez Colette et Simone de Beauvoir », dans Éliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Beauvoir : cahier*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p. 145.

<sup>16</sup> C'est par exemple l'analyse que propose Ann-Sofie Persson, « De la narration du spectacle au spectacle de la narration : *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », dans Julia Kristeva et al. (dir.), *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des Adieux*, op. cit., p. 435-447.

de vue de Françoise, un changement de focalisation étant opéré pendant deux chapitres et demi au profit d'Élisabeth, et, par la suite, pendant une vingtaine de pages au profit de Gerbert<sup>17</sup>. Ces deux personnages secondaires sont cependant d'une grande importance narrative, puisque ce sont leurs efforts conjugués qui font advenir le changement : c'est Élisabeth qui incitera Gerbert à séduire Xavière, et se formera ainsi le tout dernier – et fatal – triangle de l'intrigue.

Néanmoins, Fallaize ne tire aucune conséquence particulière du parallèle qu'elle remarque entre la structure de la narration et celle des relations entre les personnages, si ce n'est la perspective externe sur le personnage de Françoise ainsi permise. De même, l'analyse particulièrement lumineuse de Jennifer McWeeny, à laquelle je reviendrai dans la prochaine section, fait l'économie d'une réflexion sur ce trio narratif; on peut dire la même chose d'à peu près toutes les analyses qui ont été proposées de *L'invitée*. Plusieurs questions restent dès lors en suspens, dont les plus importantes sont à mon avis les suivantes : quels effets sont produits par le choix bien précis de trois perspectives? Pourquoi, ensuite, un si grand déséquilibre entre la portion du texte focalisée sur Françoise et celles qui sont focalisées sur Gerbert et Élisabeth? Et comment expliquer, finalement, le choix des deux autres personnages focaux? Ce choix paraît d'emblée étrange, puisqu'Élisabeth comme Gerbert sont à première vue des personnages de moindre importance, malgré leurs rôles dans le développement de l'intrigue. Par contraste, un accès à la perspective de Pierre et de Xavière, les deux autres membres du trio principal, aurait été moins surprenant. Est-ce donc que, pour tenter de masquer le caractère instrumental de ces personnages, Beauvoir aurait décidé de les doter de perspectives? Le montage ne serait alors qu'un trucage de romancière, de la poudre aux yeux à la solde de la sacro-sainte « vraisemblance ». Je pense cependant que Simone de Beauvoir est plus qu'une

---

<sup>17</sup> Elizabeth Fallaize, *The novels of Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 27.



technicienne de la narration, et que le montage des perspectives, tel qu'il est, est un choix réfléchi.

Une des raisons pour lesquelles l'explication du trio narratif de *L'invitée* n'intéresse pratiquement personne réside peut-être dans le fait qu'une partie des réponses aux questions que j'ai formulées plus haut se trouve dans les deux premiers chapitres initiaux du roman, retirés en 1943 sur les conseils de Brice Parain, collaborateur de Gallimard<sup>18</sup>. Peu d'articles y font référence, mais la première version de *L'invitée* est amputée de son entrée en matière, constituée d'un aperçu significatif de l'enfance et de l'adolescence de Françoise. Sans exagération, on pourrait dire que toute la trame narrative de *L'invitée* se joue déjà en sourdine dans la trentaine de pages qui furent à l'époque mises de côté. Ne serait-ce que parce qu'ils annoncent en creux la fin spectaculaire de l'œuvre, ces deux premiers chapitres de *L'invitée*, qu'on peut à bon droit qualifier de long incipit, sont d'une incroyable richesse et méritent une réhabilitation en bonne et due forme<sup>19</sup>. Le dénouement meurtrier, notamment, est préfiguré à de multiples reprises par l'accent mis sur la singularité ontologique des moments de solitude de la jeune Françoise, où sont brisées sans vergogne les interdictions sociales qui pèsent sur la masturbation et la lecture de certains livres défendus. Pour la jeune fille, ces moments où personne ne la regarde « compt[ent] pour du beurre », puisque « dans la solitude, aucun acte n'avait d'importance ». C'est aussi à travers l'épisode où Françoise rêve à la mort de son enseignante de Grec, qui l'a prise en flagrant délit de plagiat, que peut se lire d'emblée la finale du roman : « Mlle Vaisson [l'enseignante] *pouvait* mourir; mais il n'était pas possible que Françoise dans quelques heures fût humiliée devant toute la classe. » Et lorsqu'elle évite le châtement par sa mise en scène sans pour autant persuader son enseignante de

---

<sup>18</sup> Simone de Beauvoir, « Deux chapitres inédits de "L'Invitée" », dans Claude Francis et Fernande Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1979, p. 275-316.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 277, 287, 289 et 290.

son innocence, Françoise trouve la situation insatisfaisante, ne pouvant « pas supporter que Mlle Vaisson la crût capable d'un mensonge et d'un faux serment; elle voulait la convaincre; et ce qu'elle voulait, il n'y avait guère d'exemple qu'elle ne l'eût obtenu ». Indiscutablement, plusieurs clés de lecture se retrouvent dans ces chapitres, au nombre desquelles la signification du personnage d'Élisabeth, primordiale pour la signification générale de l'œuvre.

Lorsque ses pages initiales lui sont restituées, *L'invitée* s'ouvre avec « l'épisode du manteau », conservé dans le manuscrit final sous forme d'analepse<sup>20</sup>, signe de son importance pour l'auteure. La petite Françoise, âgée d'à peine quelques années, laissée à elle-même, formule ses premiers questionnements ontologiques, d'abord à propos d'un vieux manteau, incapable de « dire je », puis par rapport à elle-même et aux autres enfants :

C'était terrible à imaginer, cette espèce de nuit épaisse. Avant ma naissance, je ne me rappelle rien, ça devait être tout juste comme ça; les autres petits enfants qui ne sont pas encore nés, c'est pareil, ils ne savent pas, ils ne se rappelleront rien; et s'il y en avait un parmi eux qui soit moi? Elle restait plantée au milieu de la pelouse, immobile, à essayer d'attraper au passage ces petites âmes opaques qui flottaient à travers les airs, essayant de l'éclairer au-dedans, un instant, pour que plus tard elle ait au moins un souvenir. Mais non; on pouvait dire « je suis Françoise » et c'était tout; pour personne d'autre on ne pouvait dire « je »<sup>21</sup>.

On distingue dans cet extrait une voix narrative dont cherche déjà à s'emparer une Françoise très jeune, accréditant l'idée que *L'invitée* soit notamment la représentation du combat d'une femme tentant d'accéder à la narration autonome de son existence<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1943], p. 150.

<sup>21</sup> Simone de Beauvoir, « Deux chapitres inédits de "L'Invitée" », *loc. cit.*, p. 276.

<sup>22</sup> De cette perspective, la fracturation de la focalisation narrative représenterait toute la difficulté de cette tentative, bien que Françoise domine la structure du point de vue quantitatif. Elizabeth Fallaize,

L'alternance des pronoms est ici complexe, typique du style beauvoirien<sup>23</sup> : la première phrase est de l'indirect libre, d'une telle force qu'une première personne apparaît comme sujet de la deuxième phrase. S'il ne fait pas basculer le régime narratif vers une narratrice homodiégétique, ce pronom l'ébranle certainement. La narration hétérodiégétique reprend cependant le dessus après le questionnement explicite de Françoise. Apparaît alors finalement un autre pronom de la troisième personne, « on ». Associé à l'enfance, ce pronom évoque bel et bien l'indistinction phénoménologique du sujet en train de se construire en se distinguant de ses semblables. Le rôle fondateur de cet épisode est ainsi manifeste : tout au long du roman, Françoise n'aura de cesse de se battre pour passer du statut d'objet à celui de sujet. Elle y parviendra progressivement au fil des ans, grâce aux commentaires élogieux de ses parents et de ses professeurs, dont elle fait littéralement collection. Sa façon de se percevoir sera somme toute harmonieuse jusqu'à la rencontre d'Élisabeth, événement qu'on peut considérer comme le véritable élément déclencheur du schéma narratif<sup>24</sup>.

L'événement se produit en cours de philosophie, alors que les jeunes filles ont 17 et 18 ans. Avec huit jours de retard, « une grande fille rousse, vêtue d'une robe de soie noire, avec d'énormes manches gigots » intègre la classe de Françoise, éveillant

---

*The novels of Simone de Beauvoir, op. cit.*, p. 42 ; ainsi qu'Harold Wardman, « Self-Coincidence and Narrative in *L'Invitée* », *Essays in French literature*, n° 19, 1982, p. 87-103.

<sup>23</sup> On retrouve cette alternance de pronoms dans presque tous les romans de Beauvoir, très souvent associée aux personnages féminins.

<sup>24</sup> Sans vouloir tomber moi-même dans la tentation biographique que je condamnais un peu plus tôt, je souhaite attirer l'attention sur le fait que, *d'un point de vue narratif*, la présence dans la vie de Simone de Beauvoir d'Élisabeth Lacoïn – Zaza – est le premier événement d'importance des *Mémoires*. La mort d'Élisabeth, qui coïncide avec la rencontre de Sartre, met fin à l'enfance. C'est de la même façon que Beauvoir tisse la narration dans *L'Invitée*, Élisabeth meurt d'un point de vue symbolique au moment où Françoise rencontre le frère de celle-ci, Pierre, qui prend désormais préséance sur l'amitié féminine. L'ellipse de la transition permet à la lectrice de constater le nouvel état des choses au début de *L'Invitée* tel que publié en 1943.

immédiatement sa curiosité. Le caractère flamboyant d'Élisabeth attire bien sûr l'attention de la sobre Françoise, mais c'est également son rapport subversif à l'institution scolaire qui est mis en relief. Sans broncher, affichant un « sourire qui découvrit toutes ses dents<sup>25</sup> », la jeune femme corrige sans gêne son enseignant, qui s'est trompé en prononçant son nom. C'est avec une égale irrévérence qu'Élisabeth ira ensuite trouver Françoise pour lui demander ses notes de cours. Immédiatement troublée par l'assurance d'une jeune femme qu'elle juge relativement grossière, Françoise développera une véritable obsession envers Élisabeth. « C'est un type », pense Françoise, au moment où elle décide qu'Élisabeth mérite « une étude plus approfondie<sup>26</sup> ». Son « amitié » avec la jeune femme rousse aura dès lors pour objectif de définir ce fameux « type » : « [q]uand elle connaîtrait sa vie, Françoise n'aurait plus devant Élisabeth cette agaçante impression de mystère; elle pourrait enfin penser à autre chose<sup>27</sup>. » Malheureusement, malgré tout le temps que les jeunes femmes passent ensemble, l'entreprise de Françoise s'avère rapidement un cuisant échec :

Françoise descendait l'escalier, le cœur gros; elle repassait dans son esprit les récits qu'Élisabeth venait de lui faire et elle s'apercevait avec déception qu'ils ne lui avaient rien appris. Élisabeth parlait sans cesse de son enfance, elle décrivait avec impudeur les colères de son père, les pleurs de sa mère mais ce qui comptait pour elle, c'était autre chose, dont elle ne livrait rien<sup>28</sup>.

La quête frénétique de connaissance se solde par un épisode particulièrement angoissant, où Françoise fouille désespérément à travers les effets personnels d'Élisabeth afin de trouver des informations qui lui permettront de situer sa

---

<sup>25</sup> Simone de Beauvoir, « Deux chapitres inédits de "L'Invitée" », *loc. cit.*, p. 292.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 307.

compagne dans son paradigme d'intellection du monde, fruit d'une patiente élaboration :

Alors elle ouvrit les tiroirs du bureau; elle trouva un carnet d'extraits et une espèce de journal intime; mais les citations recueillies par Élisabeth, ses réflexions sur la peinture et sur le féminisme n'étaient encore que des indices indéchiffrables; par-delà les mots tracés à l'encre bleue, la vraie pensée d'Élisabeth se dérobait<sup>29</sup>.

Cette scène est d'un intérêt particulier en tant qu'elle reflète, en l'inversant, la scène finale du roman, où c'est cette fois Xavière qui fouille dans la correspondance de Françoise, découvrant ainsi la relation entre cette dernière et Gerbert. Xavière, contrairement à Françoise, trouve ce qu'elle cherche, et l'information ainsi acquise lui permet d'imposer une interprétation peu flatteuse des motivations de Françoise; les lettres découvertes fournissent à Xavière un pouvoir herméneutique si dévastateur que Françoise devra se débarrasser de la jeune femme afin de reprendre le contrôle narratif perdu. Lorsqu'on compare ces deux scènes, le parallèle entre Élisabeth et Xavière se tisse de lui-même : les deux femmes s'opposent à Françoise par une identique spontanéité, doublée d'une indépendance d'esprit. Par exemple, on peut facilement deviner que ce qui trouble Françoise dans les écrits d'Élisabeth sur le « féminisme », c'est qu'ils ne correspondent pas à ce que Françoise en a appris dans les livres, qu'ils proviennent de réflexions personnelles d'Élisabeth et sont une expression de sa personnalité. De même, Françoise est atterrée par une de ses premières discussions philosophiques avec Élisabeth. À la question « vous considérez-vous déiste ou matérialiste? », Françoise répond avec prudence qu'elle « attend d'en savoir davantage ». « Tiens! Dit Élisabeth d'un air étonné. Il me semble qu'on ne peut pas attendre<sup>30</sup>! » Finalement, ces pensées de Françoise à propos de

---

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 293.

Xavière auraient pu être formulées de la même manière à propos d'Élisabeth : « À tort ou à raison, [Françoise] ne regardait plus les paroles de Xavière comme des boutades; il y avait là tout un système de valeurs qui s'opposait au sien; elle avait beau ne pas le reconnaître, c'était gênant qu'il existât<sup>31</sup>. » La ressemblance entre Élisabeth et Xavière nous fait par ailleurs remarquer qu'Élisabeth joue le même rôle structurel que Xavière dans un autre triangle, puisqu'une fois adulte, elle fréquente de son côté un homme marié. La seule différence est que le triangle de Xavière se meut au vu et au su de tous alors que celui d'Élisabeth, plus traditionnel dans son hypocrisie, se joue à l'abri des regards, bien que tout le monde en soit parfaitement au fait.

Une fois Élisabeth posée en quelque sorte comme une « première Xavière » que Françoise parvient finalement à « dompter<sup>32</sup> », son rôle de personnage focal s'explique plus aisément. Cette hypothèse est tentante, puisque Gerbert, le troisième personnage focal, entretient lui aussi de grandes similarités avec Xavière, d'abord par son âge (comme Xavière il est sensiblement plus jeune), mais surtout parce qu'il forme, avec Françoise et Pierre, un trio miroir du trio principal : la version définitive de *L'invitée* débute après tout par une scène où Françoise contemple Gerbert et se demande si elle devrait ou non succomber à son désir pour lui. Xavière, Gerbert et Élisabeth se trouvent à occuper la position de tierce personne s'adjoignant à un couple hétérosexuel déjà existant.

---

<sup>31</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, op. cit., p. 108.

<sup>32</sup> On pourrait même pousser encore plus loin la comparaison entre Xavière et Élisabeth en notant que leur rapport à Pierre est similaire. Élisabeth est la jeune sœur de Pierre, et, adolescente, elle lui voue un culte pratiquement amoureux : « la souffrance et la rancune avaient tué tout amour. L'avait-elle-même jamais aimé? Était-elle capable d'aimer? Elle pressa le pas. Il y avait eu Pierre. S'il lui avait donné sa vie, peut-être n'y aurait-il jamais eu en elle ces divisions ni ces mensonges. » Simone de Beauvoir, *L'invitée*, op. cit., p. 271. On comprend à mots couverts que Françoise parvient finalement à obtenir le dessus sur Élisabeth en s'imposant comme la figure féminine principale de la vie de Pierre.

Étant donné le déséquilibre quantitatif déjà évoqué entre les portions de texte consacrées à la perspective de Françoise et celles qui sont guidées par les consciences d'Élisabeth et Gerbert, proposer de voir ce montage de focalisations comme « une lutte » me semble moins intéressant, moins juste aussi, que d'affirmer que la narration du roman, consacrée principalement à la perspective de Françoise, reproduit à l'intention des lectrices l'illusion principale que l'héroïne cultive avec soin : celui de vivre une vie dont elle est parfaitement maîtresse. Or la perte minime mais néanmoins présente du pouvoir focal suggère que des failles existent dans les prétentions de Françoise, et que les contradictions enfouies percent ici et là le système intellectuel savamment érigé par la jeune femme. Plutôt que de comprendre le changement de focalisation comme une lutte pour le contrôle narratif qui exprimerait la faiblesse ou la force de tel ou tel personnage, je propose de concevoir Xavière ainsi que ses deux homologues narratifs, Élisabeth et Gerbert, comme les dépositaires d'un pouvoir de nature dialectique, qui permettrait d'exposer les contradictions inhérentes à la conjugalité hétérosexuelle bourgeoise, révélant par là le caractère social – et donc proprement historique – des émotions d'ordre « psychologique ». À l'instar des ouvrages d'Elsa Triolet publiés à la même époque, l'arrière-fond de guerre de *L'invitée* pourrait ainsi se comprendre comme une façon de représenter l'inconscient collectif qui hante sourdement les relations personnelles. Elsa Triolet fait elle-même usage de cette stratégie dans la nouvelle éponyme de son recueil *Mille regrets* : une jeune femme qui croit son amant mort pendant la guerre finira par se suicider – par asphyxie, comme dans *L'invitée* – lorsqu'elle apprend que celui-ci est en réalité vivant. Elle ne peut supporter l'idée qu'il voie son corps qu'elle trouve désormais vieux et flétri.

Quand on restitue les deux premiers chapitres de *L'invitée*, la première phrase se transforme en annonce de l'enjeu métaphorique central du roman : « La maison était

vide; on avait fermé les volets à cause du soleil et il faisait sombre; sur le palier du premier étage, Françoise, collée contre le mur, retenait sa respiration.<sup>33</sup> » Deux événements se côtoient ici, grâce au point-virgule médiateur (ni point, ni virgule) : la fermeture des volets qui empêche la lumière de pénétrer ainsi que l'arrêt de la respiration de la jeune Françoise. Ainsi, non seulement l'incipit initialement prévu par Beauvoir est-il le présage de la mort de Xavière par étouffement dans une chambre à volets clos, mais il annonce de plus que les deux réseaux métaphoriques primordiaux de l'œuvre, soit l'opposition clair/obscur et l'étouffement, sont liés au rôle de Xavière, un rôle que je pense de nature dialectique, et que le fonctionnement narratif global par sauts de focalisation contribue à rendre explicite. Voyons le tout d'un peu plus près.

Parmi les critiques de *L'invitée*, on s'est souvent intéressé au personnage de Xavière, qui fascine généralement les hommes et les femmes, mais peut-être un peu plus l'esprit masculin, qui, toujours en présence de la femme, sera « curieux de son "mystère", soucieux de projeter sur elle ses aspirations, ses rêves, ses expériences, ses déconvenues<sup>34</sup> ». Sans surprise, les deux analyses qui me semblent dignes du plus grand intérêt sont celles de deux femmes : celle de Françoise Calin, à laquelle je m'arrêterai d'abord, et celle de Jennifer McWeeny, à laquelle je reviendrai dans la prochaine section.

Comme le titre de son article l'indique, Françoise Calin propose de faire de Xavière le « signe d'une indicible Histoire<sup>35</sup> ». Convaincante, son hypothèse soutient que *L'invitée* devrait être rangé « parmi les rares romans qui ont réussi [...] à restituer [...]

---

<sup>33</sup> Simone de Beauvoir, « Deux chapitres inédits de *L'invitée* », *loc. cit.*, p. 275.

<sup>34</sup> Pauline Le Cormier [Archambault], « Au-delà du féminisme », *loc. cit.*, p. 17.

<sup>35</sup> Françoise Calin, « Le signe d'une indicible Histoire : Xavière dans *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », *Neophilologus*, vol. 83, n° 2, 1999, p. 209-221. Cet article est repris et développé comme chapitre dans son ouvrage de 2004 : « Une absence omniprésente : la guerre dans *L'invitée* de Simone de Beauvoir », dans *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, 2004, p. 19-42.



un vécu où l'individuel et l'historique se mêlent inextricablement<sup>36</sup> ». En comparant le vocabulaire et les figures de style utilisés par Beauvoir dans son *Journal de guerre* et le deuxième tome de son autobiographie, *La force de l'âge*, Calin parvient à montrer que

pour trouver dans les écrits autobiographiques de l'écrivain l'expression d'une angoisse aussi violente que celle ressentie par Françoise, il faut relire, non pas la narration de l'expérience vécue par le trio [avec Sartre et Olga], mais celle des journées de juin 1940<sup>37</sup>.

Selon Calin, le schéma de *L'invitée* accorderait à la présence de Xavière « une force destructrice égale à celle de l'Occupation », Xavière devenant dans ces conditions bien « plus qu'un individu<sup>38</sup> ».

Dubitative quant au recours aussi systématique à des biographèmes pour interpréter une œuvre de fiction, je suis néanmoins d'accord avec l'idée que la nature de Xavière ne soit rendue que partiellement par la notion de « personnage ». L'absence marquée de sa perspective dans le roman s'expliquerait plus aisément si Xavière avait un statut autre que celui de simple protagoniste. Au-delà du héros positif symbolisé par Pierre et ses irrémédiables certitudes, mais au-delà également de l'héroïne négative qu'est Françoise – son caractère est tissé de contradictions refoulées la poussant à la négation ultime de la liberté qu'elle convoite : le meurtre<sup>39</sup> –, l'héroïne paradoxale, dont Xavière me semble un parfait avatar, est le chemin qu'emprunterait plutôt une

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 29 et 31.

<sup>39</sup> Si, pour certains, le meurtre est le passage obligé de la liberté dans l'histoire, dans la philosophie existentialiste de Simone de Beauvoir, il est clair qu'aucun homme ne peut réaliser sa libération seul. Se « vouloir libre », c'est vouloir la liberté de tous. Cette idée est notamment développée par la philosophe dans *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 2013 [1947]. La question du meurtre de Xavière et de son interprétation est loin de faire l'unanimité chez les universitaires féministes, comme le souligne Jennifer McWeeny, nous devons donc y revenir plus loin.

certaine pensée de la contradiction, soit une pensée dialectique, pour se manifester sous forme littéraire. Comme Calin l'a bien vu, Xavière, qui reste jusqu'au bout un mystère bien gardé, pour les autres personnages comme pour les lectrices, est plus qu'un individu : socle d'un indéniable individualisme (son égocentrisme adolescent est maintes fois mis de l'avant), elle est simultanément l'outil grâce auquel il est possible de prendre conscience du caractère collectif des destinées individuelles.

Que Xavière soit ou non une représentation refoulée de la guerre qui se déroulait lors de la fin de la rédaction de *L'invitée* me semble peu important. Si on se livre à une lecture strictement textuelle, il est évident que la jeune femme permet objectivement d'exposer les deux contradictions les plus importantes du couple hétérosexuel de Pierre et Françoise. Pour les deux intellectuels, le refus de l'exclusivité sexuelle sert à produire une image flatteuse d'eux-mêmes, qui table sur le fait que les humains, fondamentalement libres, se doivent de rejeter les rapports axés sur l'opposition propriétaire/propriété. La première contradiction qui émerge grâce à l'arrivée de Xavière est le déséquilibre fondamental à tout contrat hétérosexuel : si Pierre a toujours profité de son droit d'aller voir ailleurs, Françoise, elle, ne s'en est jamais prévalu. C'est ce que l'incipit officiel révèle, puisque la scène se termine par le sacrifice mental de Gerbert au profit d'un amour pour Pierre. Françoise se convainc que ce choix est fait en toute liberté : « moi ça ne m'intéresserait pas une aventure sans lendemain. [...] c'est plus fort que moi : je suis une femme fidèle », affirme-t-elle à Pierre avec conviction. C'est le sérieux avec lequel Pierre considère leur nouvelle invitée qui la pousse à concrétiser ses fantasmes pour Gerbert : non pas seulement afin de donner libre cours à un érotisme longtemps refoulé, mais également afin de faire du mal à Xavière, éprise de Gerbert. C'est du moins l'interprétation que Xavière fera du geste de Françoise, et cette vision peu flatteuse, formulée par Xavière, l'incitera au meurtre. L'apparition de Xavière cristallise peu à peu une souffrance amoureuse fondamentalement féminine, inconnue de Pierre, inconnue de Gerbert,

ainsi que de tous les autres hommes du roman, mais qui poussera peu à peu Françoise dans ses derniers retranchements.

La deuxième contradiction que la présence de Xavière permet d'expliciter relève quant à elle de la notion de propriété, censée être éliminée par l'abolition de l'exclusivité sexuelle, mais reconduite insidieusement à travers une exclusivité que l'on peut dire épistémologique : si Pierre et Françoise n'ont pas à être fidèles du point de vue sexuel, ils restent fondamentalement liés l'un à l'autre à travers le fait qu'ils se « disent tout ». Françoise peut en théorie vivre les aventures qui lui chantent, mais dans la mesure où elle doit les raconter à Pierre en lui faisant part des moindres tressaillements de son corps et de son âme. On peut facilement imaginer que Françoise se convainc de son absence de désir pour autrui à cause de la perspective humiliante de devoir exposer publiquement des aspects d'elle-même qu'elle préférerait garder secrets, ou, encore plus simplement, qu'elle ne saurait elle-même mettre en mots de manière rigoureuse. Les deux seules fois où le barrage linguistique cède et que Françoise éclate en sanglots devant Pierre, désormais incapable de parler, celui-ci répond certes avec tendresse, mais en exigeant de Françoise qu'elle s'explique calmement, de façon rationnelle. On peut concevoir que les débordements émotionnels rendent Pierre mal à l'aise, car les mots ne suffisent jamais à les expliquer. Pour Françoise, dont les émotions sont complexes, l'abstinence sexuelle semble effectivement plus rassurante que l'autocritique érotique, à laquelle Pierre, lui, en acteur habitué de déclamer, se livre constamment et sans gêne. Les mentions de la facilité qu'a Pierre à jouer la comédie au sein de ses relations personnelles sont multiples : Françoise remarque par exemple qu'en « abordant Xavière il avait éclairé son visage et sa voix; il en contrôlait les moindres nuances avec une précision

inquiétante<sup>40</sup> ». Parce qu'il est en présence de Xavière, Françoise est à même d'observer un côté de Pierre qui lui était jusque-là resté obscur.

Cette deuxième contradiction est fondamentale dans la mesure où elle pose une équivalence entre connaissance et propriété. Tout comme la jeune Françoise devient *possédée* par Élisabeth parce qu'elle se sent incapable de réellement la connaître – et on pourrait facilement jouer du lien sémantique qui unit cette possession spirituelle et la propriété matérielle, sans parler des connotations hétérosexuelles qui se rattachent à l'idée de « posséder quelqu'un » –, Xavière se dérobe à la connaissance de Françoise, du reste de son entourage, ainsi que des lecteurs et lectrices. Françoise et Pierre, qui ont l'habitude de s'analyser l'un l'autre ainsi que leurs proches jusqu'à l'épuisement, passent de longues heures à tenter d'évaluer les motivations derrière les moues ambiguës de leur « invitée ». C'est bien à travers un rapport obsessionnel à la connaissance que tout se joue entre Pierre et Françoise : la présence de Xavière montre à Françoise (et pardessus tout à la lectrice) que, malgré les apparences, une connaissance totale de l'autre est fondamentalement impossible, ce qui pousse Françoise à se poser des questions à propos de son contrat épistémologique avec Pierre. Xavière, au-delà du simple personnage, constitue ainsi une structure particulière de la pensée dialectique en tant qu'elle permet la connaissance de l'ignorance<sup>41</sup>. Elle incarne un paradoxe vivant, la pensée dans son mouvement incessant, qui révèle l'existence de ce qui échappe au savoir. Après tout, comme Pierre Fougeyrollas le rappelle, le processus dialectique est « ce qui fait apparaître la limite du connaissable et de l'inconnaissable », « cette sorte de déploiement que la

---

<sup>40</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>41</sup> J'ai développé ailleurs une analyse similaire à propos d'une nouvelle plus tardive de Beauvoir. Je crois en effet que ce rapport ambigu à la connaissance est une des constantes de l'œuvre de l'écrivaine. Voir Iraïš Landry, « *Malentendu à Moscou* : traduction et dialectique de la connaissance chez Simone de Beauvoir », Nancy, Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2017, p. 227-242.

pensée ne peut exprimer qu'en faisant apparaître la limite de l'exprimable et de l'inexprimable<sup>42</sup> ».

Aucune surprise donc que le lien entre le connaissable et l'inconnaissable, entre l'exprimable et l'inexprimable, nous ramène à des questions de narratologie : loin d'être anodins, les sauts de focalisation expriment ici une forme dialectique problématique, où, si on n'y prend pas garde, la synthèse écrasante que représente la perspective de Françoise fait littéralement oublier la contradiction dont elle est issue. On a proposé ailleurs que le meurtre final constituait le geste libérateur qui permettait enfin à Françoise d'accéder à la narration complète de sa propre existence. Je reviendrai longuement à cette question plus loin. Pour le moment, nous sommes néanmoins à même de remarquer que Françoise n'est jamais maîtresse du déroulement de ses pensées, puisque, malgré la focalisation interne qui préside à la structure du roman, c'est bel et bien, et ce, sans discontinuer, un narrateur hétérodiégétique qui prend en charge l'organisation narrative.

Comme Calin l'affirmait dans son analyse de *L'invitée*, le premier roman de Beauvoir met consciemment en scène un inconscient politique, ou un refoulement de l'Histoire, qui se traduit par des mentions succinctes du conflit géopolitique secouant l'Europe, alors que celui-ci est en réalité d'une importance capitale pour le déroulement de l'action, puisque c'est à cause de la mobilisation des hommes, qui vide littéralement la scène, que les femmes ont finalement l'espace pour que s'exprime la violence des non-dits. Il est particulièrement intéressant de noter que le refoulement de la Deuxième Guerre mondiale dans le roman, tout spécialement par Françoise, qui refuse de concevoir la guerre et qui affirme préférer la paix à n'importe quel prix, a son corrélatif privé dans le refoulement de la masturbation chez la jeune Françoise,

---

<sup>42</sup> Pierre Fougeyrollas, *Contradiction et totalité. Surgissement et déploiements de la dialectique*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1964, p. 99.

que les chapitres censurés de *L'invitée* exposent de manière explicite. Ce parallèle entre guerre et onanisme accentue le fait que c'est une économie à la fois politique et libidinale qui donne sens aux gestes des personnages. Françoise pose elle-même le parallèle, sans évidemment en tirer tous les conséquences, lorsqu'elle affirme que « tout était devenu si compliqué [...], 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<sup>43</sup> ». Or c'est dans le même ordre d'idées que les premiers chapitres de *L'invitée* mettent de l'avant le caractère double de l'aliénation propre à l'enfance : Françoise apprend d'abord à se conformer aux attentes de ses parents au sein de l'institution familiale, attitude qui sera par la suite amplifiée à travers un rapport tout aussi contraignant à l'institution scolaire, passant par l'importance accordée au regard des maîtres. « En général bonnes élèves – trop bonnes élèves, disent les professeurs, trop dociles, trop plastiques – il n'est pas sûr que toutes se soucient d'incorporer vraiment et de transformer en substance vitale les fruits de l'arbre de la science<sup>44</sup>. » , les bonnes notes et la collection de commentaires élogieux à l'endroit de son intellect ne semblent pas avoir nourri outre mesure l'ambition de Françoise, qui se satisfait du rôle de *seconde* par rapport à Pierre, au détriment de l'écriture de son propre roman, qui concerne la vie d'une jeune adolescente : ironiquement, le contenu de ce roman qui ne voit jamais le jour ressemble à ce que les chapitres censurés de *L'invitée* relatent.

Beauvoir, on le sait, a une formation de philosophe. L'épigraphe de Hegel qui chapeaute toute l'histoire (« Chaque conscience poursuit la mort de l'autre ») est, à ce titre, particulièrement significatif. On en a souvent avancé une explication plutôt littérale, voulant voir dans *L'invitée* une guerre entre femmes se soldant par la mort de

---

<sup>43</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, *op.cit.*, p. 236.

<sup>44</sup> Pauline Le Cormier [Archambault], « Au-delà du féminisme », *loc. cit.*, p. 15.

l'une d'elles<sup>45</sup>. Bien que ces interprétations ne soient pas fausses, lorsqu'on y regarde d'un peu plus près, la façon dont la proposition d'Hegel est formulée ne représente que partiellement ce qui se déroule dans la diégèse : chaque conscience ne poursuit pas la mort de l'autre, bien au contraire. Pierre s'accommode parfaitement de la présence de Gerbert dans la vie de Françoise, tout comme Gerbert est complètement indifférent de partager toutes ses femmes avec Pierre. À première vue, le roman de Beauvoir dément l'usage d'un déterminant qui, malgré son singulier, évoque bel et bien non seulement un pluriel, mais une totalité – concept d'une grande importance dans le système hégélien : c'est l'ensemble des consciences humaines que le singulier du déterminant recoupe. Pour rendre la dialectique hégélienne recevable, il faut ajouter à l'épigraphe ce que l'inconscient politique du roman donne à lire, à savoir que c'est chaque conscience *féminine* qui poursuit la mort des autres consciences *féminines*. Françoise est incapable d'intimité avec une femme, parce que dans l'économie libidinale qui est la sienne, les autres femmes sont ses compétitrices les plus directes. Les premiers chapitres retirés ne font que confirmer cet état de fait : Françoise entre immédiatement en compétition avec Élisabeth, comme les extraits analysés l'ont bien montré, mais également avec l'enseignante de grec qui a découvert son plagiat et dont elle souhaite ardemment la mort. C'est l'impossibilité radicale d'une solidarité féminine que *L'invitée* problématise ainsi. Ce qui émerge du récit esquisse une première articulation possible entre une pensée féministe et une pensée marxiste : le mode de production capitaliste basé sur la compétition est

---

<sup>45</sup> Voir par exemple Toril Moi : « En choisissant de citer Hegel en exergue [...], Beauvoir attire notre attention sur l'hostilité implacable qui oppose la conscience à l'autre dans la philosophie existentialiste. » Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, trad. Guillemette Belleteste, Paris, Diderot Éditeur, 1995 [1994], p. 162. Ou encore Elizabeth Fallaize : « In giving the novel an epigraph from Hegel [...] Beauvoir clearly directs the reader to interpret her depiction of a triangular relationship as an examination of the problem of the threat which the existence of other consciousnesses in the world poses to our need to affirm ourselves as consciousness. » *The Novels of Simone de Beauvoir, op. cit.*, p. 26. C'est aussi le cas de Danièle Sallenave : « publiant *L'Invitée*, elle mettra en exergue cette phrase de Hegel : "Toute conscience veut la mort de l'autre." Et dans le roman, Françoise résoudra le problème de la manière la plus radicale qui soit : par le meurtre de Xavière dont l'existence est pour elle "un danger". » *Castor de guerre, op. cit.*, p. 128.

reproduit au sein de la communauté des femmes, les forçant à s'entretuer. Par sa forme narrative, *L'invitée* développe une critique de l'imaginaire conjugal qui emprunte les traits d'un langage amoureux aliéné, exemplifié à travers la structure tripartite du triangle amoureux, structure reproduite dans la narration. Au-delà de la simple dialectisation de l'individu et de la société, on peut retrouver en germe dans les pages du premier roman de Beauvoir une deuxième opposition dialectisée, celle entre les deux idéologies politiques que sont le marxisme et le féminisme. Vu sous cet angle, le roman de Beauvoir réussit un vrai tour de force : démontrer que cette querelle de clochers relève d'un appareillage politique qui n'a que peu à voir avec une forme de pensée dont l'ambition est de s'attaquer à l'oppression. En dépeignant la compétition féroce des femmes sur le marché de l'amour, Beauvoir exprime l'impossibilité de concevoir l'aliénation des femmes au XX<sup>e</sup> siècle sans l'ancrer dans son contexte spécifiquement capitaliste. Est de plus mise en évidence l'impuissance d'un paradigme de libération collective qui refuserait de concevoir l'importance de l'individualité : Françoise est fondamentalement incapable de solidarité féminine et se réfugie dans son « amour » pour Pierre parce que sa personne ne s'est jamais pleinement différenciée. Les deux oppositions dialectisées se rejoignent ainsi : là où la version institutionnalisée du marxisme s'est souvent confinée à un déterminisme social faisant abstraction des différences individuelles, on peut, au contraire, parfois reprocher au féminisme de s'intéresser exclusivement à une libération d'un groupe spécifique de personnes, passant par l'obtention de droits singuliers.

## 2.2 Deuxième mouvement : théâtre, guerre et solidarité féminine

On pourrait arrêter là et se satisfaire de l'élégance d'une analyse où tout est à sa place. Mais ce serait faire peu de cas de la richesse de *L'invitée* : sa réussite, et je dirais même tout ce qu'il y a de magistral dans ce roman, réside dans la possibilité d'une multiplicité de lectures se côtoyant et s'enrichissant les unes les autres, ou encore d'une seule et même grande lecture qui, littéralement, ne se terminerait jamais. Or,



l'analyse que j'ai développée dans les pages qui précèdent possède deux lacunes assez graves pour qu'une négation de la synthèse s'impose et qu'un nouveau mouvement soit engagé. Après tout, on n'est pas une dialecticienne digne de ce nom si on ne peut soumettre à la négation le produit de ses propres conclusions. Le premier élément qui mérite d'être pris en considération est le milieu où se déroule l'action du roman, soit le monde du théâtre. Lui accorder une importance décisive me permettra notamment d'inscrire *L'invitée* dans un dialogue fructueux avec l'un de ses intertextes, *La seconde*. Le deuxième élément que je souhaite développer est le caractère problématique de la synthèse qui a émergé de l'analyse du montage narratif. Une troisième et dernière sous-section approfondira la signification du montage romanesque dans *L'invitée* et servira, dans la lignée des tentatives des féministes américaines, à mettre de l'avant l'originalité de la pensée philosophique de Simone de Beauvoir. J'aimerais rappeler que cette originalité doit toute sa puissance à la synthèse entre littérature et philosophie que la philosophe et écrivaine réussit à travers *L'invitée*, formant par cette union même un texte proprement *politique*.

Mais d'abord, le milieu théâtral. Bizarrement, le fait que *L'invitée* s'y déroule n'a pas été souvent un élément significatif des interprétations proposées. Pourtant, dès les premières pages du roman (tel qu'il fut publié en 1943), une opposition radicale est esquissée entre le théâtre « inhumain et noir, avec ses couloirs déserts », « tout mort », « lugubre », « qui donne le frisson », et le pouvoir que la protagoniste détient d'« arracher les choses à leur inconscience » et de leur donner couleur et odeur. « Cette nuit, se dit Françoise, le théâtre a un cœur qui bat<sup>46</sup> » : en l'occurrence, le sien. L'incipit de la version définitive rejoue d'une certaine façon l'incipit initialement prévu, en ce que Françoise est seule dans un lieu sombre, ce qui n'est pas sans

---

<sup>46</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, *op. cit.*, p. 11-12, 15.

évoquer un parallèle entre milieu familial de l'enfance et milieu théâtral de l'âge adulte.

Cette omission du théâtre chez les critiques se comprend néanmoins aisément : la récurrence d'une lecture de l'œuvre à l'aune de ses biographèmes, même dans les analyses les plus fines, ne manque jamais de gâter certains résultats. , si Françoise est le double fictif de Simone, et que Pierre est le double fictif de Jean-Paul, le choix du milieu littéraire va de soi, et il va également de soi que monsieur soit dramaturge et que madame soit l'adjointe administrative qui relit tout et met de l'ordre dans la vie mouvementée d'un génie aux dépens de son œuvre personnelle. Après tout, quelques biographes le disent à demi-mot – alors je le dirai sans ambage – , Sartre a détruit la carrière philosophique de Beauvoir : c'est elle-même qui relate cette scène fondatrice à la fin du premier tome de ses mémoires<sup>47</sup>. Il vaut la peine de citer la façon dont Beauvoir parle de ses premiers échanges avec Sartre :

C'était la première fois de ma vie que je me sentais intellectuellement dominée par quelqu'un. [...] Sartre, tous les jours, toute la journée, je me mesurais à lui et dans nos discussions, je ne faisais pas le poids. Au Luxembourg, un matin, près de la fontaine Médicis, je lui exposai cette morale pluraliste que je m'étais fabriquée pour justifier les gens que j'aimais mais à qui je n'aurais pas voulu ressembler : il la mit en pièces. J'y tenais, parce qu'elle m'autorisait à prendre mon cœur pour arbitre du bien et du mal; je me débattis pendant trois heures. Je dus reconnaître ma défaite; en outre, je m'étais aperçue, au cours de la conversation, que beaucoup de mes opinions ne reposaient que sur des partis pris, de la mauvaise foi ou de l'étourderie, que mes raisonnements boitaient, que mes idées étaient confuses. « Je ne suis plus sûre de ce que je pense, ni même de penser », notai-je désarçonnée. Je n'y mettais aucun amour-propre. J'étais beaucoup plus curieuse qu'impérieuse, j'aimais mieux apprendre que briller. Mais tout de même, après tant d'années d'arrogante

---

<sup>47</sup> Cette scène est longuement analysée par Toril Moi, dans son ouvrage déjà cité. Ce travail de Toril Moi est remarquable à bien des égards, notamment en ce qu'il est l'un des premiers d'une série qui aura pour objectif de montrer que les projets philosophiques de Simone de Beauvoir avant sa rencontre avec Sartre étaient beaucoup plus développés qu'on ne le pense généralement.

solitude, c'était un sérieux événement de découvrir que je n'étais ni l'unique, ni la première : une parmi d'autres, et soudain incertaine de ses véritables capacités<sup>48</sup>.

Dans sa préface du livre de Toril Moi sur Beauvoir, Bourdieu commente la scène en ces termes : « [é]trange manière de fonder l'amour de toute une vie, diront ceux qui, comme Sartre et "le Castor", ne savent pas, ou ne veulent pas savoir, que l'amour est si souvent *amor fati*, amour du destin social, qui, en l'occurrence, prend la forme d'un verdict scolaire énoncé par le jury d'agrégation : "tu seras deuxième après Sartre"<sup>49</sup>. » Ce rapport étroit entre l'institution scolaire et celle de l'hétérosexualité, que Bourdieu identifie avec raison comme particulièrement significatif dans la trajectoire beauvoirienne, informe bien entendu les pages de *L'invitée*, surtout lorsqu'on lui réattache son début initial, où les déboires de Françoise à l'école fraient désormais la voie au grand amour. J'ai montré dans la section précédente qu'un lien indissoluble existait pour la protagoniste de *L'invitée* entre amour et connaissance : cela est manifeste, et d'autres avant moi ont mis l'accent sur l'obsession de la connaissance qui conduit l'intrigue romanesque, Toril Moi allant jusqu'à retracer dans *L'invitée* la structure d'un roman policier inversé où le meurtre final, au lieu de lancer la quête épistémologique, y met un terme. Nous pouvons maintenant ajouter que le rapport entre amour et connaissance va également de soi dans la mesure où le premier est un apprentissage, donc une série de connaissances transmises dès le plus jeune âge. Au vu de la relation qui existe entre la trajectoire de l'écrivaine et les thèmes récurrents du roman, il est compréhensible que nombre aient voulu voir dans cette première œuvre de Beauvoir les traces d'une aliénation qu'elle a presque toute sa vie démentie. La lecture biographique est également tentante pour qui souhaite montrer que cet « arrangement » que Beauvoir et Sartre avaient n'était en rien la preuve d'un « amour

---

<sup>48</sup> Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris Gallimard, 2005 [1958], p. 480.

<sup>49</sup> Pierre Bourdieu, « Préface », dans Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. vi-vii.

révolutionnaire<sup>50</sup> », mais qu'il reconduisait plutôt, grâce au mirage projeté par d'élégantes constructions intellectuelles, les privilèges ancestraux de l'homme qui découche sans conséquence. Il me semble cependant que si on se garde encore un peu de cette lecture, la récompense n'en sera que plus vive, dans la mesure où *L'invitée* passera du témoignage individuel à l'œuvre phare qui entremêle adroitement les tendances littéraires, politiques et philosophiques d'une époque.

En oubliant temporairement que des biographèmes parsèment *L'invitée*, il faut considérer l'idée que ce qui est déployé sous les yeux du lecteur se déroule dans le monde du théâtre, monde de l'illusion s'il en est un. Affleure alors l'idée que ce que le roman lui-même raconte n'est peut-être qu'une gigantesque illusion, une pièce de théâtre, dont, en contrepartie, les artifices seraient patiemment démontés par le dispositif narratif. Après tout, lors de la rédaction de *L'invitée*, qui débute vers la fin des années 1930, Sartre est reconnu comme romancier, non comme dramaturge, et le théâtre est loin d'être central dans la vie de la jeune écrivaine, qui, de toute sa carrière, n'écrira et ne fera jouer qu'une seule pièce, *Les bouches inutiles*, vers la toute fin de la guerre. Je ne crois donc pas que le contexte de *L'invitée* – la chute au premier chef, bien entendu inventée et dont le caractère inattendu est pour le moins « théâtral » – soit *d'abord* issu de la vie de Beauvoir. J'aimerais plutôt proposer qu'il vient *d'abord* de la littérature, de l'*histoire* de la littérature, et même de l'*histoire* de la littérature *des femmes*, dans laquelle s'inscrit résolument *L'invitée* : il n'a pas été assez souligné que le roman de Beauvoir apparaît à plus d'un titre comme une réécriture d'un roman de Colette intitulé *La seconde*, publié en 1929, où Pierre, Françoise et Xavière se retrouvent sous les traits de Farou, Fanny et Jane, personnages qui se meuvent eux aussi dans le milieu du théâtre parisien. Il me semble que c'est là d'abord qu'il faut aller chercher la signification du contexte de *L'invitée*. Dans les prochaines pages,

---

<sup>50</sup> Syntagme utilisé par les premières biographes de Beauvoir en conclusion de leur ouvrage. Claude Francis et Fernand Gontier, *Simone de Beauvoir*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1985, p. 386.

j'aimerais tirer toutes les conséquences qu'implique une comparaison sérieuse des deux œuvres à partir de la métaphore théâtrale, quitte à remettre en question certaines des conclusions tirées précédemment.

Dans le roman de Colette, Farou est également un grand dramaturge, marié avec la belle, mais cette fois oisive, Fanny. La voix narrative nous apprend qu'après avoir « essayé, les premières années, de servir son maître le jour aussi bien que la nuit », Fanny, découragée par l'impatience de Farou, abandonne « son zèle de secrétaire novice », optant plutôt pour un « poste d'amoureuse, fataliste, tournée à l'enfantillage, à la gourmandise et à la bonté, paresseuse comme celles que le poids d'un grave attachement fait lasses dès le milieu du jour<sup>51</sup>. » Le troisième personnage de ce trio est Jane, blonde et cadette du couple comme Xavière, employée par Farou comme secrétaire et par Fanny comme bonne à tout faire : la jeune femme célibataire, qui raconte à l'envi ses échecs amoureux passés (au point que ses malheurs arrivent à faire aussi peu d'effet à Fanny qu'un mauvais film), vit avec eux, oscillant entre ses rôles de servante, d'amie et de confidente de Fanny et, nous l'apprenons rapidement, d'amante de Farou. À ce trio est adjoint un adolescent, le fils de Farou, épris de Jane. C'est ce jeune garçon qui, le premier, découvre l'adultère. Fanny l'apprendra à son tour en apercevant sur les mains de Farou l'encre à photocopier que Jane utilise pour taper les manuscrits du dramaturge. On voit bien que le théâtre, peut-être encore plus que dans *L'invitée*, occupe une place de choix au sein de l'intrigue. Dans son article sur les parallèles entre ces deux œuvres, que séparent 14 ans, Francine Dugast insiste avec raison sur son importance, la forme théâtrale investissant selon elle jusqu'à la narration :

Les deux romans donnent aux situations une forte dimension théâtrale, de sorte que les descriptions et analyses précisent les situations presque à la

---

<sup>51</sup> Colette, *La seconde*, Paris, Hachette, 1960 [1929], p. 41.

manière de didascalies. Dans l'intrigue même, Farou est auteur dramatique, Pierre est metteur en scène et acteur, l'entourage collabore avec eux; Xavière est orientée vers le métier d'actrice. Tous vivent dans un monde du leurre qui renforce les complications du triangle, entre vie et fiction; les triangles d'ailleurs se dessinent aussi dans les multiples rivalités professionnelles évoquées. [...] Une égale théâtralité se manifeste dans la charge de mélodrame que comportent les intrigues. Les personnages de Colette s'épient d'un point à l'autre du décor; le trio principal de *L'Invitée* use des recoins de l'hôtel, des couloirs, des escaliers, des serrures, des tiroirs – lieux et enjeux de l'espionnage, des larcins, voire du meurtre<sup>52</sup>.

La question du théâtre, qui peut paraître accessoire dans le roman de Beauvoir si son choix est attribué à des raisons extradiégétiques, est pourtant bel et bien centrale dans le roman de Colette, dont il a d'ailleurs été dit qu'il devait, lui aussi, pratiquement tout à la vie de l'écrivaine<sup>53</sup>. Or cette remarque est plus pompeuse qu'instructive, puisque dans *La seconde*, et cela est vrai de bien des œuvres de Colette, le monde du théâtre, que, certes, l'écrivaine fréquentait depuis longtemps, a d'abord une fonction narrative bien précise : non seulement l'héroïne de *La seconde* découvre-t-elle l'adultère grâce aux traces physiques que laissent la pièce de Farou sur ses mains, mais, surtout, cette même pièce est une mise en abyme en bonne et due forme, dans la mesure où les rares références à son contenu laissent deviner une intrigue bâtie, elle aussi, autour d'un triangle amoureux. « L'œuvre est toujours ellipse, ellipse de l'essentiel : elle sous-entend ce qui la soutient<sup>54</sup> », dit Bourdieu, dont l'idée est adroitement détournée par Duchet au profit de la valorisation d'une analyse interne comblant les silences

---

<sup>52</sup> Francine Dugast-Portes, « Triangles amoureux chez Colette et Simone de Beauvoir », *loc. cit.*, p. 147.

<sup>53</sup> « [Colette] n'a [...] créé aucun personnage, aucune situation. De nombreuses années passeront avant qu'elle y réussisse et, même dans ses romans qui doivent le plus à l'imagination, le rapport à la réalité sera toujours discernable. » Paul D'Hollander, « *Claudine à Paris*. Notice », dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1986, p. 1290.

<sup>54</sup> Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246, nov. 1966, p. 897, cité dans Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 7.

éloquents de l'œuvre par ce qu'il y a de plus trouble dans l'inconscient collectif d'une époque. Cette pièce de Farou, dont on sait si peu, recèle peut-être en elle plus qu'on ne croit, et il me semble que le rapport entre l'intrigue de la pièce de Farou, dont nous ne savons pratiquement rien, et l'intrigue du roman de Colette pourrait nous guider vers une interprétation intéressante de celui-ci.

Cette pièce, dont les lectrices savent si peu, est pourtant d'une grande pertinence. C'est une Fanny arrivée au bout du cul-de-sac, plus désabusée que jamais, hésitant quant à la conduite à adopter vis-à-vis de l'adultère de son mari avec son employée et amie, qui assiste à la générale. Peu à peu devenue impitoyable quant aux tares de son mari, elle relève son incapacité à peindre un portrait réaliste d'une situation d'adultère : « L'une prétendait garder l'amant qu'elle n'épouserait point, l'autre luttait pour que le même homme lui appartînt. [...] Cette fois, Fanny écoutait, irrévérencieusement. "Peut-être qu'il croit vraiment que ça se passerait comme ça dans la réalité. Il me fait rire."<sup>55</sup> » Sa lucidité fait contraste avec le ton convenu des critiques, qui louent à l'unisson la pièce de Farou : « Mais oui, mais oui... "Une œuvre forte... Un troisième acte bâti en force... Une poigne irrésistible mène les personnages du drame vers leurs fins..." Nous les avons assez lus, ces clichés-là [...]»<sup>56</sup> », s'exclame Fanny dans sa conversation avec Jane à propos de la pièce.

Bien à la manière de Colette, l'héroïne de *La seconde*, faisant la part des choses entre réalité et fiction, exhibe un discernement qui fait défaut à l'ensemble de son entourage et surtout à l'homme qui partage sa vie. Lorsque, vers la fin du roman, le grand Farou sera malencontreusement mis en présence des deux femmes se préparant à s'expliquer, il réagira d'une façon « modérée » que son épouse trouvera particulièrement méprisable par sa « révérence envers les us immémoriaux de

---

<sup>55</sup> Colette, *La seconde*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 143.

l'homme pris entre deux femmes.<sup>57</sup> » Farou ne semble pas en mesure de faire autre chose que de *jouer* l'homme-pris-entre-deux-femmes, et, mal à l'aise dans un rôle qui soudainement sonne faux, il saisit d'ailleurs la première excuse pour s'éclipser, se sentant bien peu concerné par le dénouement d'une situation dont il est pourtant le pivot. Après tout, pour lui, tout cela n'était qu'*un jeu*. Il en va autrement pour les femmes concernées, dont les vies sont, au contraire, *en jeu* : Jane est dans la dépendance économique du couple marié; son avenir, si elle est chassée de leur foyer, est plus qu'incertain. Fanny, quant à elle, réalise qu'on se sent « bien seule » avec Farou, et que Jane est devenue son alliée contre un homme qui les rend toutes deux malheureuses. Renvoyer Jane confinerait Fanny à une douloureuse solitude, que ne connaîtrait pas son mari : « Au bout d'une semaine, il [...] aurait [remplacé Jane]... Mais moi, je ne la remplacerai pas. Lui, il retrouvera fatalement son espèce favorite et musulmane de bonheur. Il retrouvera son innocence, sa solitude et son métier. Mais avec qui, moi, pourrai-je de nouveau être deux? On n'est pas trop de deux pour être seule avec Farou... contre Farou...<sup>58</sup> » Fanny arrive à la conclusion que la « première » et la « seconde » doivent faire front commun contre l'adversaire pour avoir une chance de survivre.

C'est bien l'idée d'un *affrontement* entre les époux qui émerge de ces propos. Contrairement à *L'invitée*, où le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale permet le face-à-face final entre les deux femmes, la guerre n'est pas un élément diégétique de *La seconde*; elle n'est mentionnée qu'une fois, rapidement, à propos d'une ancienne pièce de Farou. Cette mention, aux allures anodines, est néanmoins éclairante : la voix narrative nous apprend, sur un ton badin, que, quelques années plus tôt, Fanny dut vendre plusieurs de ses articles luxueux lorsqu'une pièce de Farou, *Le Troc*, « croula, à grands fracas, pour punir Farou d'avoir mêlé à la guerre une

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 182.



histoire d'amants oublieux de la guerre<sup>59</sup> ». Certainement, la narration met ici l'accent autant sur le manque de talent de Farou que sur le caractère superficiel des critères de réussite dans le champ littéraire. Cependant, la trame narrative du *Troc* est également intéressante dans la mesure où la pièce « ratée » de Farou mêle destins collectif et individuel, en favorisant le second, ce qui déplaît aux critiques. Un an avant la parution de *L'invitée*, donc en pleine guerre, Elsa Triolet rendra explicite un dégoût du même ordre, tout aussi instinctif, dans une nouvelle intitulée à propos « Le destin personnel ». Sa narratrice, réfugiée en campagne chez une amie d'enfance, devient l'amante du mari de celle-ci, et tentera en vain d'assassiner son partenaire sexuel en apprenant qu'elle n'est pas sa seule maîtresse. Elle réfléchit au meurtre qu'elle se prépare à commettre en ces termes : « Il y a des crimes passionnels en tant de guerre. Oui, oui, il y en a... Un petit crime dans un coin, malgré la grande machine à hacher la viande. *Cette disproportion me dérange bien plus que l'idée du crime même...* Une insomnie noire<sup>60</sup>. » C'est que se soucier de son « destin personnel » en temps de guerre, alors que les intérêts de la nation sont réputés passer avant les intérêts individuels, paraît d'un grand égoïsme... sauf si ce qui se dessine derrière le « destin personnel » est une guerre d'un autre ordre, que mène la nation des femmes depuis l'aube des temps. Après tout, pour reprendre l'heureuse formule de Foucault, qui pense l'ensemble de la politique à partir du modèle de la guerre civile, « la paix, dans le moindre de ses rouages, fait sourdement la guerre. Autrement dit, il faut déchiffrer la guerre sous la paix : la guerre, c'est le chiffre même de la paix<sup>61</sup>. »

*Mille regrets*, le recueil d'Elsa Triolet dont la nouvelle « Le destin personnel » est tirée, est troublant à bien des égards, notamment par les liens qui y sont tissés entre le

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>60</sup> Elsa Triolet, « Le destin personnel », *Milles regrets*, Paris, Denoël, 2015 [1942], p. 231. Je souligne.

<sup>61</sup> Michel Foucault, *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France 1976*, Paris, Seuil, 1997, p. 37.

destin personnel des femmes et la guerre qui fait rage. J’y ai déjà fait référence et j’y reviendrai de nouveau un peu plus loin. Pour le moment, nous sommes en mesure de tirer les conclusions qui s’imposent quant à la fonction du théâtre dans *La seconde* : le monde théâtral présente un modèle de la conjugalité où les femmes sont en compétition les unes avec les autres alors qu’en réalité elles ont tout intérêt à lutter de concert contre ceux qu’elles côtoient dans la vie privée, leurs véritables ennemis. La voix narrative de *La seconde* est on ne peut plus claire quant à la morale de ce court roman d’apprentissage : « [Fanny] comprit qu’elle dénigrait le demeurant d’une religion pure, dont les fidèles ne subsistaient que de l’attente du dieu et des puérités du culte, et elle rebroussa chemin vers un secours qui ne pouvait lui venir que d’une solidarité féminine désagrégée constamment par l’homme, constamment reformée aux dépens de l’homme<sup>62</sup>... » Jane, par ailleurs, était également parvenue à cette conclusion depuis un moment. L’idée que les amants sont unis contre le reste du monde est un mensonge qui vise à diviser pour mieux régner, mais dont les héroïnes de Colette ne sont pas dupes.

L’attaque envers le théâtre, en tant qu’il met en scène des histoires aussi invraisemblables qu’idéologiquement problématiques, a son corrélat chez bon nombre de romancières et romanciers qui dénigrent l’idée même de romanesque... au sein de leurs romans. Cette attitude n’est pas neuve, et n’est évidemment pas l’apanage des femmes. Selon Bourdieu, c’est l’ « histoire du roman, au moins depuis Flaubert » qui peut « être décrite comme un long effort pour “tuer le romanesque”<sup>63</sup> » : effort qui aboutit au « Nouveau roman », dont les extravagances formelles, pour différentes qu’elles soient d’un romancier – et d’une romancière – à l’autre, sont, pour le sociologue, exemplaires de toute l’entreprise, à savoir la

---

<sup>62</sup> Colette, *La seconde*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>63</sup> Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 24.

recherche d'un roman qui n'en soit pas un. Malgré tout, il existe une distinction entre la littérature des hommes et celle des femmes, que Bourdieu échoue à identifier : bien qu'un mépris du « romanesque » et du « littéraire » soit monnaie courante chez les écrivaines comme les écrivains, chez les femmes, les attaques envers le roman, la littérature ou le théâtre sont liées, beaucoup plus souvent que chez les hommes, à une certaine vision faussée de la conjugalité, qu'on peut dire « romanesque » dans la mesure où elle provient, justement, ou semble à première vue provenir, de la fiction. Cela me semble particulièrement typique de la littérature des femmes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qu'encadrent deux héroïnes étrangement similaires : d'un côté, la Claudine de Colette, qui lit tout sans distinction, et qui tombe dans le panneau de la conjugalité hétérosexuelle dès le deuxième tome de ses aventures<sup>64</sup>, malgré son indépendance manifeste et son solide attrait envers les femmes. De l'autre, parfaite homologue de Claudine, Hélène, première héroïne de Françoise Mallet-Joris, qui comme Claudine n'a pas de mère, pas d'amie, un père indifférent, est bisexuelle et lit « trop et tout ce qui [lui] tomb[e] sous la main<sup>65</sup> ». Entre ces deux héroïnes en miroir, on compte bon nombre de grandes liseuses, comme la Sophie de Yourcenar, mais surtout bon nombre d'accusations envers le « romanesque » : l'épithète est utilisé *ad nauseum* afin de désigner tout raisonnement fautif ou spécieux, toute attitude de rêvasserie infantile qui ne mène strictement à rien<sup>66</sup>. *Le deuxième sexe*, qui clôt cette

---

<sup>64</sup> Cependant, comme le rappelle Paul D'Hollander dans l'édition de la « Pléiade », *Claudine à Paris* est le seul et unique « roman d'amour » de la romancière, « le seul de ses ouvrages où, dans la tradition, la jeune fille se jette à l'amour avec l'ardeur des êtres impatients de s'offrir ». Paul D'Hollander, « *Claudine à Paris*. Notice », dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1986, p. 1290.

<sup>65</sup> Françoise Mallet-Joris, *Le rempart des béguines*, Paris, René Julliard, 1951, p. 11.

<sup>66</sup> Quelques citations en vrac suffiront à dresser un portrait sommaire de la question : en 1934, dans *Denier du rêve* de Yourcenar, « Marcella revivait les vastes projets débattus au milieu d'imprudences enfantines et de précautions romanesques »; en 1939, dans *L'homme du rêve* de Lucie Delarue-Mardrus, Isabelle vit « son roman avec le beau gentilhomme », tandis que, la même année, dans *Est-ce un miracle* de Marcelle Tinayre, « M<sup>lle</sup> Masseret, cette femme pratique, avait dans l'esprit une pointe de romanesque »; en 1943, la jeune fille des *Impudents* qui se suicide ressemble « à une jeune personne romanesque » et dans *l'Ellissa* d'Albine Léger, l'héroïne, enfin amoureuse, connaît une « exaltation littéraire »; en 1946, Beauvoir nous rappelle, dans *Tous les hommes sont mortels*, que les livres « racontent toujours la même histoire »; deux ans plus tard, en 1948, le narrateur de *Portrait d'un*

moitié de siècle, n'aura de cesse de marteler tout ce que l'aliénation des femmes doit aux livres que consomment les jeunes filles (lettrées) et puisera plus souvent qu'autrement les exemples de femmes aliénées du deuxième tome, pourtant sous-titré *L'expérience vécue*, dans... des œuvres littéraires!

Néanmoins, à travers ces cinquante ans de littérature des femmes, qui sont loin de former un bloc monolithique, se dessine peu à peu, mais de plus en plus fermement un rapport ambigu à la littérature, ambiguïté peu présente dans les œuvres de quelqu'un comme Colette, mais qui devient très explicite chez la génération suivante d'écrivaines, et tout particulièrement chez Simone de Beauvoir. Cette transition se fait graduellement, de manière inégale, et doit probablement beaucoup à des facteurs générationnels : par exemple, en 1939, alors que Sophie sait faire la part des choses entre réalité et fiction malgré sa consommation massive d'œuvres littéraires, Isabelle, la protagoniste de Lucie Delarue-Mardrus, romancière née un an après Colette, n'a aucun pouvoir sur son existence, qui sera misérable d'un bout à l'autre de *L'homme du rêve*, parce que sa noble idée de l'amour ne trouvera jamais à se réaliser dans sa vie médiocrement bourgeoise<sup>67</sup>. La littérature, inlassablement dénoncée en tant que

---

*inconnu* de Nathalie Sarraute ne peut se laisser aller qu'avec des gens à qui rien ne « paraîtra jamais inconvenant, "littéraire", fabriqué »... Et en 1949, dans le premier roman de Geneviève Gennari, *Les cousines Muller*, on retrouve ce long extrait : « Ninon était incapable de la moindre réflexion et de tout effort intellectuel; elle opposait aux réalités abstraites une incompréhension totale et contente de soi. Elle ne pouvait pas comprendre qu'on eût toujours les yeux perdus dans un livre, comme Françoise ou Eva. "Qu'est-ce qu'on apprend dans les livres, je vous le demande? Il n'y a que la vie qui soit vraie. Tout le reste, c'est de la littérature." Elle avait lu quelques romans : du Pierre Loti, du Claude Farrère, et de Pierre Benoît, mais même cette littérature aimable l'ennuyait. En dehors des revues cinématographiques, qu'elle achetait toutes, elle ne lisait jamais rien. [...] Tout ce qu'on racontait sur l'amour, dans les livres, était faux; il n'y avait qu'une seule chose qui comptait pour qui voulait plaire aux hommes, c'était de savoir tirer parti de son corps. Et une femme pouvait jouer de la moindre parcelle de son corps : les cheveux, les yeux, les dents, la poitrine, les jambes... » Et elle ajoutera un peu plus loin : « Les couples parfaits : Tristan et Yseult, Pelléas et Mélisande, c'est bon pour la littérature! Dans la réalité, il faut se contenter des demi-mesures. »

<sup>67</sup> Il serait par ailleurs des plus intéressant de comparer tout ce que la représentation de l'amour chez les romancières plus âgées que celles de mon corpus doit à l'opposition noblesse / bourgeoisie.

productrice d'illusions parfois meurtrières, commence à revêtir, vers la fin des années 1930, un caractère paradoxal : source d'aliénation, mais aussi possibilité d'émancipation. Ainsi, Sophie ne rejette pas en bloc la littérature, la jeune femme incarne plutôt, nous l'avons vu, une réconciliation entre la terre et les lettres, entre corps et corpus. Ne serait-ce que d'un point de vue strictement matériel, ce caractère paradoxal tombe sous le sens : pour une femme à qui la majorité des professions est interdite, l'accès à la carrière d'écrivaine et à une certaine notoriété peut signifier l'indépendance économique. Simone de Beauvoir, qui identifie le domaine culturel comme celui où, historiquement, les femmes ont « le mieux réussi à s'affirmer », le rappelle longuement dans *Le deuxième sexe* :

[Le] sort [des femmes] a été profondément lié à celui des lettres et des arts; déjà chez les Germains les fonctions de prophétesse, de prêtresse revenaient aux femmes; parce qu'elles sont en marge du monde, c'est vers elles que les hommes vont se tourner quand ils s'efforcent par la culture de franchir les bornes de leur univers et d'accéder à ce qui est autre. Le mysticisme courtois, la curiosité humaniste, la goût de la beauté qui s'épanouit dans la renaissance italienne, la préciosité du XVII<sup>e</sup>, l'idéal progressiste du XVIII<sup>e</sup> amènent sous des formes diverses une exaltation de la féminité. La femme est alors le principal pôle de la poésie, la substance de l'œuvre d'art; les loisirs dont elle dispose lui permettent de se consacrer aux plaisirs de l'esprit : inspiratrice, juge, public de l'écrivain, elle devient son émule; c'est elle souvent qui fait prévaloir un mode de sensibilité, une éthique qui alimente les cœurs masculins et ainsi elle intervient dans son propre destin : l'instruction des femmes est une conquête en grande partie féminine<sup>68</sup>.

Affirmation que Beauvoir s'empresse cependant de nuancer, puisque

si ce rôle collectif joué par les femmes intellectuelles est important, leurs contributions individuelles sont, dans l'ensemble, d'un moindre prix. C'est parce qu'elle n'est pas engagée dans l'action que la femme a une place privilégiée dans les domaines de la pensée et de l'art; mais l'art et la

---

<sup>68</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. I, *op. cit.*, p. 227.

pensée ont dans l'action leurs sources vives. Être située en marge du monde, ce n'est pas une situation favorable pour qui prétend le recréer [...] <sup>69</sup>.

C'est ainsi que les écrivaines de la génération de Beauvoir, exposées à une pensée dialectique, explorent dans leurs écrits la manière dont la forme romanesque peut servir à dénoncer le « romanesque », épithète devenu, pour les femmes, un synonyme presque parfait d'une conjugalité hétérosexuelle dégénérée. La « littérature », désormais opposée au théâtre idéologique, devient un secours de plus en plus explicite malgré son caractère paradoxal. La différence générationnelle s'exprime par exemple par le fait que, dans *La seconde*, Farou est le seul auteur de sa pièce, tandis que, dans *L'invitée*, *César*, la pièce de théâtre montée et jouée, est en partie l'œuvre de Françoise, dramaturge fantôme pour son compagnon. Cette différence significative explique que le dilemme de Brutus se fasse l'écho des préoccupations de Françoise : « [Brutus] hait la tyrannie, mais il aime César. Il est perplexe <sup>70</sup>. » Il est vraisemblable de penser que Françoise connaît des tergiversations similaires envers Pierre, qu'elle aime même s'il la brime, mais aussi envers l'écriture de son roman, qui stagne pour des raisons jamais vraiment explicitées. La contradiction fondamentale de la relation hétérosexuelle se dédouble dans le rapport des femmes à la fiction : les femmes aiment ardemment leurs oppresseurs, et veulent se faire aimer d'eux malgré le mal qu'elles subissent, tout comme les femmes lisent avec avidité pour fuir le quotidien, malgré la douleur qui résulte de l'écart entre la littérature et la vie : elles vivent depuis longtemps « dans une espèce de routine rouge, où la paix se mélangeait avec la guerre comme la terre à l'eau dans les puantes régions de marécage <sup>71</sup>. » Source simultanée de bonheur et de malheur, l'hétérosexualité en régime patriarcal, exactement comme la littérature, force les femmes à vivre une contradiction constante.

---

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>71</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux*, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1073.

Même si, surtout après la Deuxième Guerre mondiale, elle devient certainement une « mode » dans les cercles intellectuels français, la dialectique, en tant que pensée de la contradiction, donne des outils aux femmes lettrées pour mettre en forme les grands paradoxes de leur existence. Elle n'est pas un jeu intellectuel plus ou moins élégant, elle est une question de vie ou de mort, une façon de réfléchir au monde qui, peut-être, propose une autre issue que la folie.

Contemporain de *La seconde*, le premier narrateur de Yourcenar, Alexis, exprime en ces termes l'écart qui existe entre l'idée que les femmes se font de l'amour et la réalité :

Toutes, je pense, avaient déjà leur amour qu'elles portaient au fond d'elles-mêmes, comme plus tard, mariées, elles ont porté leur enfant ou la maladie dont elles devaient mourir. Rien n'est aussi touchant que ces rêves de jeunes filles, où tant d'instincts qui dorment s'expriment obscurément; c'est une beauté pathétique, car ils se dépensent en pure perte et la vie ordinaire n'en aura pas l'emploi<sup>72</sup>.

L'idée que cette vision faussée de la conjugalité et de l'amour (au point qu'elle peut, comme « la maladie dont elles devaient mourir », causer la mort) soit développée par une consommation d'œuvres fictionnelles est depuis *Madame Bovary* au moins, une constante. Mais la conjugalité dans *Madame Bovary* est aussi un tremplin qui permet de tenir un discours sur la littérature. La tendance inverse s'exprime plus fortement chez les femmes qui écrivent : les considérations sur le théâtre et la guerre sous-entendues dans *La seconde* sont reprises et remises de l'avant explicitement dans *Coup de grâce* comme dans *L'invitée*, qui mettent tous deux en scène la guerre et la mort des femmes au combat. La mort de Xavière par asphyxie, si elle ne semble pas immédiatement reliée à la guerre, l'est néanmoins dans la mesure où elle peut être crédiblement maquillée en suicide grâce aux restrictions sur le gaz d'éclairage

---

<sup>72</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 21.

qu'imposent les mesures de guerre. La narratrice de la nouvelle éponyme du recueil de Triolet déjà mentionné l'explique avant de se suicider de cette façon :

aujourd'hui je suis rentrée trop tard, il n'y a plus de gaz. On ne nous donne le gaz que trois fois par jour, matin, midi, soir. Environ deux heures chaque fois. On n'aurait jamais cru que ces réglementations pourraient être la cause de tant d'accidents. Il y en a eu un aujourd'hui, je l'ai vu dans *L'Éclaireur* sous le titre : "Encore une asphyxie accidentelle par le gaz d'éclairage. C'est le 35<sup>e</sup> cas de ce genre survenu depuis trois mois." Forcément, on n'arrive pas à s'habituer qu'on vous coupe le gaz, alors on a l'impression de l'avoir coupé soi-même, et puis pas du tout : les robinets sont restés ouverts. Et le tour est joué<sup>73</sup>.

Replacée dans ce contexte, la métaphore théâtrale de *L'invitée* prend tout son sens. N'oublions pas qu'il est surprenant que la jeune Françoise se retrouve dans ce monde, en tant que « dramaturge fantôme », alors qu'enfant, elle aspirait à devenir docteure ou historienne, des professions qui ont la prétention d'entretenir un ferme rapport au réel. Comme dans le roman dont *L'invitée* est la réécriture, et malgré les différences générationnelles que je viens de pointer, une opposition se dessine clairement entre le théâtre conjugal, où les femmes sont en opposition, et la réalité, où elles ont tout intérêt à travailler de concert. On sent tout au long de *L'invitée* que Françoise et Xavière partagent une complicité différente des sentiments qui les lient à Pierre. Dès le deuxième chapitre, la tendresse de Françoise pour Xavière est explicite, et l'entrée en scène de la jeune femme se fait avant celle de Pierre, qui n'apparaît que quelques lignes plus loin...

C'est ici qu'il faut revenir à la conclusion de la section précédente. Certes, je soutenais qu'une compétition entre femmes était présente dans *L'invitée*, thématique également significative de *La seconde*. Or, accorder à l'intertexte de *L'invitée* une importance décisive pour sa lecture revient pourtant à contredire l'analyse

---

<sup>73</sup> Elsa Triolet, « Mille regrets », *Milles regrets*, Paris, Denoël, 2015 [1942], p. 32.



précédemment développée dans la mesure où il faut bien reconnaître que la relation principale est celle qui existe entre les deux femmes, dont la solidarité précède sa « désagrégation » par l'arrivée d'un homme. Dans cette optique, il serait plus cohérent d'attribuer le rôle de tiers à l'homme du trio. Ou du moins faudrait-il admettre, et là réside peut-être le plus intéressant pour nous, que Xavière ne jouerait le rôle de tiers *qu'en apparence* : ce rôle de « l'autre femme » constituerait peut-être l'illusion théâtrale ou « romanesque » que le roman de Beauvoir tenterait de mettre à mal. Il n'est pas exclu que la jeune femme joue ce rôle de tiers au début du roman, mais qu'il soit par la suite montré que le vrai tiers qui s'interpose entre deux pôles est l'homme. Comme la danseuse qui ondule sous les yeux de Xavière et Françoise lors de leur premier tête-à-tête, ce tiers oscille constamment sous les yeux de Françoise : est-ce Xavière? Ou est-ce Pierre? Le rôle de tiers est-il même définitif? La formulation de Colette est particulièrement propice à ce genre de réflexion : l'idée d'« une solidarité féminine désagrégée constamment par l'homme, constamment reformée aux dépens de l'homme » évoque la constance d'un mouvement soucieux d'épouser la forme changeante des relations du réel. Dans une pièce de théâtre, ou dans un roman à l'eau-de-rose, Xavière aurait le rôle fixe de « l'autre femme » qui bouleverse l'harmonie à deux, rôle qu'elle semble tenir pendant une bonne partie de *L'invitée*. Mais quelque chose en Xavière se refuse désespérément à devenir actrice, malgré les pressions de ses aînés : elle sait, confusément, hors du langage rationnel, que sa relation principale, première, est avec Françoise. C'est le constat auquel parviennent les deux héroïnes de *La seconde* : Jane n'est pas la seconde amante de Farou après Fanny, auquel cas il serait plus juste de l'appeler *la troisième*; elle est la seconde après Fanny, dans une relation à deux que brouille sur une base régulière un troisième terme, Farou. Le terme *seconde*, après tout, au contraire de son synonyme presque parfait *deuxième*, implique l'absence d'un troisième terme. Or nous savons que Jane n'est pas la seconde amante de Farou, elle en est probablement la dixième ou la centième, puisque le grand homme possède un désir qui ne connaît que peu de limites. Elle ne peut qu'être la seconde dans une relation binaire avec Fanny : il n'y a

pas de synthèse chez Colette, la relation à deux est ce qui prime, et le troisième terme n'est qu'une source de distraction qu'on doit contrer, idéalement en équipe. Cette finale de *La seconde*, où les femmes se reconnaissent comme des égales, diffère pour le moins brutalement de celle de *L'invitée*. Au vu du meurtre final du roman de 1943, on est en droit de se demander si cette solidarité féminine, exemplaire dans *La seconde*, se retrouve ou non dans le roman de Beauvoir. Est-elle d'abord évoquée dans le seul but de démontrer son impossibilité? Ou bien, fidèle à son intertexte, se joue-t-elle tout en nuances? Si la pensée dialectique nous apprend quelque chose, c'est bien que derrière une opposition radicale se cache un principe d'identité. Même si Françoise choisit d'éliminer Xavière alors que Fanny penche plutôt vers l'idée d'une alliance à long terme avec Jane, il faut noter que, dans les deux romans, l'homme se volatilise soudainement, laissant les deux femmes se faire face et choisir le dénouement d'une histoire à deux, qui les concerne exclusivement.

La finale de *L'invitée* pose de sérieuses difficultés interprétatives, ce qui explique la division des universitaires féministes quant au sens qu'il faut lui donner. Elizabeth Fallaize, dont j'ai cité plus haut l'analyse, considère le meurtre comme un accomplissement positif de Françoise, en mesure de reprendre le contrôle sur la narration de son existence. On ne peut cependant s'empêcher de se demander pourquoi, alors, Françoise ne tue pas Pierre, qui, bien plus que Xavière, impose son autorité narrative à Françoise. Quelqu'un comme Toril Moi, en contrepartie, voit le meurtre de Xavière comme la destruction symbolique et désespérée de toutes les qualités que Françoise ne possède pas. Cette absence de consensus quant au sens à donner à la finale de *L'invitée* chez les chercheuses d'allégeance féministe est rappelée par l'une d'elles, Jennifer McWeeny, dans un article sur *L'invitée* où, sans prendre position quant à la valeur positive ou négative de la finale, elle propose une

synthèse originale et fort intéressante des différentes propositions de ses collègues<sup>74</sup>. McWeeny nous invite ainsi à lire *L'invitée* en tant que vigoureuse représentation critique de la définition patriarcale de l'identité féminine : l'hétérosexualité normative du régime patriarcal impose l'idée que la jeune fille devient une femme, donc que l'enfant féminin parvient au stade adulte, au moment où elle est pénétrée par un homme. Dans cette optique, la thèse de McWeeny est la suivante : Xavière serait l'incarnation de la jeune Françoise, celle qui précède la « transformation en femme » par la pénétration hétérosexuelle. « L'invitée » représenterait la Françoise qui existe en excès de la narration, celle qui existe dans l'ellipse qui s'étire de la fin des chapitres censurés, où Françoise vient tout juste de rencontrer Pierre, jusqu'au début officiel de *L'invitée*, dix ans plus tard, alors que la relation est « consommée » depuis un moment<sup>75</sup>. L'âge de Xavière correspond à celui qu'aurait eu Françoise juste avant ses premières relations sexuelles avec Pierre. Les premières lettres des prénoms des héroïnes deviennent, de ce point de vue, significatives : X, encore ni femme ni homme, F, femme. De la même manière que Colette nous invitait à repenser l'idée de « l'autre femme » en critiquant la configuration triangulaire traditionnelle, Jennifer McWeeny suggère que *L'invitée* « est moins à propos de la rencontre entre le soi et l'autre ou bien entre le soi et l'existence qu'il n'est à propos d'un soi qui s'expérimente en excès de soi-même<sup>76</sup>. » Ainsi, tout ce qui est en excès du texte, tout ce qui est tu, revêt une importance nouvelle : la description de la sexualité que la mère de Françoise est incapable de donner à sa fille, l'explication de la conscience que la

---

<sup>74</sup> Jennifer McWeeny, « The Feminist Phenomenology of Excess: Ontological Multiplicity, Auto-Jealousy, and Suicide in Beauvoir's *L'Invitée* », *Continental Philosophy Review*, mars 2012, vol. 45, n° 1, p. 41-75.

<sup>75</sup> Je traduis librement l'auteure : « Xavière is the actual incarnation of Françoise's formerly unnamed self. [...] Inasmuch as Xavière is an incarnation of Françoise's formerly unnamed self, the story of her life that is told in *L'Invitée* is suggestive of the unspeakable, excessive story of Françoise's final transformation to womanhood that exists in the space between the end of the second unpublished chapter and the official beginning of the novel. » *Ibid.*, p. 58.

<sup>76</sup> Je traduis : « *L'Invitée* is less about the meeting of self and other or self and existence than it is about a self who experiences herself in excess of her own self. » *Ibid.*, p. 43.

jeune Françoise fait à Élisabeth et qui n'est jamais détaillée, le livre sur l'adolescence que Françoise écrit et dont il n'est à peu près rien dit, le dessin intitulé « Le chemin de la ruine » que Xavière esquisse, les multiples actes de pénétration hétérosexuelle, systématiquement passés sous silence, et finalement bien sûr la mort supposée de Xavière, qui, en l'occurrence, devient un *suicide*. Le renversement est pour le moins saisissant : bien qu'en apparence la finale de *L'invitée* puisse être décrite comme le maquillage d'un meurtre en suicide, sous cet angle, il s'agirait en réalité du contraire, à savoir un suicide maquillé en meurtre. Le parallèle avec la finale du *Coup de grâce*, discutée dans le chapitre précédent, est également frappant : dans les deux romans, le meurtre serait une mise en scène qui cache en réalité le choix volontaire de sa propre mort pour Sophie, et l'assassinat d'une partie de soi dont on sait qu'elle est destinée à profondément souffrir si on la laisse vivre pour Françoise. Selon l'analyse de McWeeny, Françoise aide Xavière à mourir dans le but de la sauver de la transformation amorcée par la pénétration hétérosexuelle, destinée, de toute manière, à la détruire. Le suicide, chez Yourcenar comme chez Beauvoir, est un acte volontaire et parfaitement lucide, et non pas les derniers retranchements d'un individu aux prises avec des problèmes de santé mentale. Cette analyse permet aussi de rapprocher encore une fois *L'invitée* de son intertexte principal, *La seconde*, sur la base de cette relation à deux primordiale entre les protagonistes féminins.

L'analyse de McWeeny se distingue par le sérieux qu'elle accorde à l'idée que des thèses philosophiques rigoureuses sont développées dans *L'invitée*. McWeeny tient pour acquis que le premier roman de Beauvoir « offre une description fournie d'une conscience genrée et expose les conséquences phénoménologiques comme politiques de cette description<sup>77</sup>. » Comme elle l'indique, cette analyse permet de replacer Beauvoir aux côtés des phénoménologues masculins qui ont tenté de rendre compte,

---

<sup>77</sup> Je traduis : « offers a thick description of a gendered consciousness and exposes the phenomenological and political consequences of this description » *Ibid.*, p. 47.

dans leurs écrits philosophiques, d'une conscience « pré-réflexive, fluide et non sédimentée<sup>78</sup> ». Chez Beauvoir, cette expérience prélangagière de la conscience emprunterait les traits de la jeune Xavière : encore une fois, nous nous trouvons en présence d'une interprétation faisant de Xavière autre chose qu'un simple personnage de roman. L'originalité de Beauvoir, outre le choix de la forme littéraire pour exprimer ses idées philosophiques, résiderait dans la rencontre à la fois tendre et violente entre les deux héroïnes, représentantes conjointes d'une conscience féminine fragmentée. Il aurait ainsi été permis à celle qui n'avait pas encore écrit *Le deuxième sexe* d'affirmer avec force qu'il existe une différence fondamentale entre l'expérience masculine et l'expérience féminine, cette dernière prenant racine au sein d'un régime patriarcal qui la scinde de manière si douloureuse que la réconciliation est pratiquement impossible. Outre la compétition entre femmes que j'évoquais à la fin de la section précédente, il y aurait, dans un régime patriarcal, encore plus fondamentalement, une compétition constante contre une partie de soi-même refoulée, voire définitivement éliminée, compétition, refoulement et meurtre sans lesquels il ne serait pas permis de correspondre à la définition imposée de la féminité.

À la lumière de cette analyse, la question de la solidarité féminine, présente chez Colette, se trouve encore radicalisée chez Beauvoir, où la question de la fidélité à soi est explorée dans toutes ses conséquences. Ajoutons d'ailleurs que la proposition de McWeeny est présente en germe dans *La seconde*, où ce principe d'identité entre les deux femmes du trio est timidement établi par Jane, à la toute fin, lorsqu'elle s'exclame : « Vous, dit-elle en contemplant Fanny avec une admiration exigeante, vous, c'était moi, en plus beau<sup>79</sup>. » Si elle présente bien des avantages et bien des possibilités explicatives, il me semble cependant que l'analyse de McWeeny laisse de côté certains éléments fondamentaux. Dans cette deuxième sous-section, j'ai voulu

---

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> Colette, *La seconde*, *op. cit.*, p. 163.

montrer que *L'invitée* gagnait à être lu sous l'éclairage de son intertexte. J'ai cependant aussi montré qu'il y avait des différences cruciales entre le roman de Colette et celui de Beauvoir. Dans *La seconde* et dans la version de *L'invitée* que nous invite à concevoir McWeeny, sous les apparences d'une relation à trois se profile en réalité une relation à deux, d'où est littéralement éliminé le troisième terme. Je pense néanmoins que *L'invitée* est bel et bien l'histoire d'un *trio*, où chacun des termes a son rôle à jouer. Dans la section finale de ce chapitre, j'aimerais par conséquent proposer une lecture qui prendra en compte les éléments que je viens de discuter, mais qui tentera de les lire légèrement différemment afin de donner une place cruciale au montage romanesque et à l'épigraphe. Comme les autres, McWeeny fait peu de cas de ces deux éléments : elle mentionne que le montage des perspectives dont est absente Xavière renforce l'idée que celle-ci est « impénétrable », physiquement comme épistémologiquement. Toutefois cela n'explique pas pourquoi Pierre est également privé de point de vue. McWeeny ajoute que le montage permet en outre « de mettre l'accent sur l'idée phénoménologique qu'une perspective n'est que partiellement constitutive de la réalité<sup>80</sup>. » Mais l'explication, bien que vraie, reste insatisfaisante. Pourquoi, alors, le curieux assemblage des perspectives de personnages aussi secondaires que Gerbert et Élisabeth? Leur présence au sein de la narration, si elle n'est pas motivée, semble au mieux aléatoire et au pire maladroite. Quant à l'épigraphe, McWeeny n'y fait aucune allusion, alors qu'elle s'appuie sur les lectures philosophiques de Beauvoir pour expliciter le contenu philosophique du roman : la chercheuse rappelle que Beauvoir lisait « Bergson vers la fin des années 1920 et qu'elle commence à lire Husserl et différents travaux de Heidegger, Lévinas et

---

<sup>80</sup> « the narrative style permits the reader to take up the perspective of Françoise, Élisabeth, and Gerbert, but never that of Xavière – a literary technique that also serves to emphasize the phenomenological idea that one's perspective is partly constitutive of reality. » Jennifer McWeeny, « The Feminist Phenomenology of Excess: Ontological Multiplicity, Auto-Jealousy, and Suicide in Beauvoir's *L'Invitée* », *loc. cit.*, p. 59.

Fink au début des années 1930<sup>81</sup>. » Elle laisse notamment de côté la lecture plus récente de Hegel par Beauvoir, qui, on le sait, consomme avidement sa pensée pendant la rédaction de *L'invitée*. McWeeny ne mentionne pas non plus un autre « philosophe » dont Beauvoir lit l'œuvre majeure avant sa rencontre avec Sartre : *Le capital* fait pourtant partie des lectures commentées dans ses écrits de jeunesse. L'épigraphe hégélien indique selon moi que ces lectures sont un des piliers essentiels de toute la structure narrative du roman.

Comme j'ai été progressivement amenée à réviser ma proposition initiale, une reformulation du sens du trio de la narration s'impose désormais. Cette reformulation devra tenir compte de l'intertexte colettien et de la proposition fructueuse de McWeeny, tout en montrant que *L'invitée* gagne à être lu principalement à partir d'une interprétation de son montage narratif et de son contenu dialectique d'inspiration hégélo-marxiste. Ainsi, après avoir exploré l'idée que Xavière jouait le rôle de tiers dans le triangle amoureux de *L'invitée* (et qu'Élisabeth et Gerbert étaient ses homologues narratifs par leurs rôles similaires dans les autres triangles relationnels), j'ai accordé un rôle prépondérant à la relation entre les deux femmes grâce à l'intertexte colettien, faisant par là de Pierre le troisième terme finalement exclu (c'est-à-dire un troisième terme illusoire). Cette deuxième analyse, qui visait à corriger la première, doit à son tour subir une révision. En dernière instance, j'aimerais tenter la synthèse des deux sections précédentes, en considérant sérieusement l'hypothèse que c'est en réalité le dernier personnage du trio, Françoise, qui occupe le rôle de tiers dans le triangle amoureux du point de vue d'une dialectique féministe. Si je reconnais volontiers avec McWeeny tout ce que *L'invitée* doit à la tradition phénoménologique, je crois que la rigueur philosophique de Simone de Beauvoir ne permet pas d'ignorer l'épigraphe hégélien et tout ce que le roman doit

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 50.

au père de la dialectique moderne. Si d'ailleurs *Le deuxième sexe* a une dette à l'égard d'un philosophe masculin, c'est envers Hegel, beaucoup plus qu'envers Sartre ou Husserl. Dans l'un de ses premiers articles, Derrida rappelait que le « père de la phénoménologie » avait « toujours marqué son aversion pour le débat, le dilemme, l'aporie, c'est-à-dire pour la réflexion sur le mode alternatif où le philosophe, au terme d'une délibération, veut conclure, c'est-à-dire fermer la question, clore l'attente ou le regard en une option, une décision, une solution; ce qui procéderait d'une attitude spéculative ou "dialectique", au sens que Husserl, du moins, a toujours voulu prêter à ce mot<sup>82</sup>. » Beauvoir, quant à elle, on le verra dans les prochaines pages, prête un tout autre sens à ce terme.

### 2.3 Troisième mouvement : Hegel, Marx et Beauvoir

Il y a une différence majeure entre le roman de Colette et celui de Beauvoir, qui réside, il me semble, dans le mouvement dialectique à l'œuvre dans *L'invitée*. Selon Merleau-Ponty, qui publie un article élogieux sur le premier roman de Beauvoir deux ans après sa parution, *L'invitée* « montre l'Existence comprise entre deux limites, d'un côté l'immédiat fermé sur lui-même, en deçà de toute parole et de tout engagement, – c'est Xavière, – de l'autre une confiance absolue dans le langage et dans les décisions rationnelles, une existence qui se vide à force de se transcender, c'est Françoise au début du livre<sup>83</sup>. » Qu'on fasse ou non des deux protagonistes féminins une seule femme n'y change rien : Merleau-Ponty les identifie, et nous montrerons qu'il a partiellement raison à ce sujet, à deux pôles qu'on pourrait, si on voulait être parfaitement hégélien, appeler le « réel » et le « rationnel ». Reste que la thèse de McWeeny, combinée à la suggestion de Merleau-Ponty, permet de postuler que ce

---

<sup>82</sup> Jacques Derrida, « “Genèse et structure” et la phénoménologie » [1964], dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 229.

<sup>83</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique » [1945], dans *Sens et non-sens*, Paris, Les éditions Nagel, 1958 [1948], p. 69-70.



qui semble au départ s'opposer, ce qui est fondamentalement *autre*, est en réalité, au-delà des apparences, *le même* : « [c]e qui est rationnel est réel et ce qui est réel est rationnel<sup>84</sup> », disait fameusement Hegel dans la préface des *Principes de la philosophie du droit*. Ce qui nous intéresse surtout de cette préface est qu'il est fort plausible qu'elle ait fait partie des lectures de Beauvoir pendant la guerre, les *Principes de la philosophie du droit* ayant été traduits en français en 1940; en tous les cas, Beauvoir est la première, neuf ans plus tard, dans *Le deuxième sexe*, à noter tout ce qui fait défaut au système hégélien pour penser le genre, et cela tout en performant ce que Hegel n'avait pas réussi, soit un mariage plus harmonieux entre philosophie et politique. Dans la dernière section de ce chapitre, j'aimerais reporter mon attention sur l'épigraphe hégélien de *L'invitée*, qui, combiné à la structure tripartite de la narration, me permettra, en dernière analyse, de donner corps au mouvement dialectique qui habite l'œuvre, en postulant cette fois que le personnage de Françoise est celui du trio qui incarne le plus sûrement le moment de la synthèse dialectique. En combinant les conclusions des deux sections précédentes, je serai alors à même de revenir au marxisme et à sa place dans l'économie du premier roman de Beauvoir.

### 2.3.1 Hegel en France

Aussi fastidieux que cela puisse être, revenons donc d'abord à Hegel, dont, son sexisme ordinaire mis à part, nous avons dit peu de choses jusqu'à présent. Quiconque souhaite étudier les circonvolutions de la pensée marxiste française peut difficilement se passer d'un détour plus ou moins long par Hegel. Parce que Marx en est bien entendu l'héritier critique, mais aussi parce que, nonobstant ses liens avec Marx, Hegel a marqué en profondeur le champ philosophico-littéraire français du XX<sup>e</sup> siècle. Sa compréhension s'inscrit de plus dans une vision bien spécifique du rapport au politique, qui n'est pas étrangère à la manière dont Hegel lui-même percevait les

---

<sup>84</sup> Georg W. F. Hegel, « Préface », dans *Principes de la philosophie du droit*, trad. André Kaan, Paris, Gallimard, 1940, p. 41.

bouleversements qui lui étaient contemporains. Deux jugements de taille, bien qu'opposés en substance, confirment l'importance de la pensée hégélienne en France : celui d'abord de Merleau-Ponty, qui, en 1948, commentant une récente conférence de Jean Hippolyte, affirme que l'auteur de la *Phénoménologie de l'esprit* « est à l'origine de tout ce qui s'est fait de grand en philosophie depuis un siècle<sup>85</sup> »; celui ensuite de Derrida, vingt ans plus tard, déplorant que « l'évidence hégélienne », expression reprise à George Bataille, « semble plus légère que jamais au moment où elle pèse enfin de tout son poids<sup>86</sup>. » Bien sûr, dans le deuxième cas, le temps semble venu à l'auteur d'enterrer pour de bon « l'immense révolution<sup>87</sup> » du philosophe allemand, alors que, dans le premier, Merleau-Ponty regrette que les successeurs de Hegel aient insisté « plutôt que sur ce qu'ils lui devaient, sur ce qu'ils refusaient de son héritage<sup>88</sup> ». On notera tout de même la communauté de pensée des deux hommes, qui font preuve d'une acuité certaine quand ils perçoivent que bon nombre de doctrines (philosophiques, politiques, littéraires...) cherchent désespérément à oublier « leur origine hégélienne<sup>89</sup> ».

La réception française de Hegel a bien sûr connu différentes phases, dont le détail n'entre pas dans mon propos, mais que l'article de Jaqueline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, « Cent cinquante années de réception hégélienne en France », expose avec clarté et concision<sup>90</sup>. Contrairement à Derrida, qui affirme en 1967 l'omniprésence de

---

<sup>85</sup> Maurice Merleau-Ponty, « L'existentialisme chez Hegel », dans *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>86</sup> Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », dans *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 369.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>88</sup> Maurice Merleau-Ponty, « L'existentialisme chez Hegel », dans *Sens et non-sens*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> Jaqueline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, « Cent cinquante années de "réception" hégélienne en France », *Genèses*, 2, 1990, p. 109-130. J'emprunte la majorité des informations des paragraphes suivants à cet article ainsi qu'à Bruce Baugh, « Hegel in Modern French Philosophy: The Unhappy Consciousness », *Laval théologique et philosophique*, vol. 49, n° 3, octobre 1993, p. 423-438.

la pensée hégélienne chez ses contemporains, l'âge d'or du hégélianisme français se déploierait, selon les deux spécialistes, de 1907 à 1941 environ, une période qu'encadrent d'un côté la publication par Hermann Nohl de textes de jeunesse jusqu'alors inconnus et de l'autre la première traduction française de la *Phénoménologie de l'esprit* par Jean Hyppolite, œuvre de Hegel que l'on rattache aussi à sa « jeunesse<sup>91</sup> ». C'est à partir de cette période, dont les travaux les plus importants seront produits dans l'entre-deux-guerres, que la lecture de Hegel sera teintée, entre autres, de l'existentialisme qui commence à s'imposer dans le champ philosophique français. Par exemple, en 1929, l'ouvrage de Jean Wahl, *La conscience malheureuse dans la philosophie de Hegel*, est « une accentuation du côté tragique de cette pensée, affrontée qu'elle serait à des irréconciliations de fait et de droit », doublée d'un certain fétichisme de la « dramatique expositionnelle<sup>92</sup> ». Cette façon de concevoir la pensée de Hegel, « attenti[ve] à l'enracinement de l'idée dans les aléas de l'histoire et les hésitations de la liberté<sup>93</sup> », fait contraste avec ce qu'en retenait plus volontiers le XIX<sup>e</sup> siècle : pour le premier vrai traducteur français de Hegel, Augusto Vera, la *Phénoménologie de l'esprit* n'a que peu de valeur lorsqu'on la compare aux travaux plus systématiques de la vieillesse. C'est aussi au pendant « logique » de l'œuvre qu'un autre hégélien solitaire du XIX<sup>e</sup> siècle, Georges Noël, consacra un ouvrage en 1897. Pour le dire vite, Hegel, à cette époque, est plutôt tiré du côté de l'épistémologie scientifique qui voit le jour dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi qu'une césure entre *Phénoménologie* et *Logique* sera perpétuée au-delà de la Deuxième Guerre mondiale, où, finalement, peu à peu, les spécialistes seront

---

<sup>91</sup> Cette vogue du « jeune Hegel » n'est évidemment pas sans rappeler celle que connaîtront les années 1950 au sujet du « jeune Marx », justement plus hégélien que celui de la vieillesse.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 109.

amenés « à reconnaître l'exacte “co-extension spéculative” de ces deux versants du corpus hégélien », logique et tragique, « qui se présupposent mutuellement<sup>94</sup> ».

La période de l'entre-deux-guerres est évidemment celle qui m'intéresse le plus. Après les balbutiements de la fin des années 1920, la figure de Kojève se démarque de toutes les autres : il est bien connu qu'une part non négligeable des célébrités intellectuelles de l'après-guerre assistèrent au séminaire que le philosophe conduisit à partir de 1933 jusqu'à la guerre, et que même ceux qui n'y assistèrent pas furent durablement influencés par la lecture de ce Russe d'origine bourgeoise, converti au communisme après un séjour en prison. Son interprétation de *La phénoménologie de l'esprit* prit une telle importance que, rétrospectivement, quelqu'un comme Althusser affirmera que c'est par la voie de Kojève que Hegel (et Marx!) pénétrèrent la culture française<sup>95</sup>. Les traits dominants de son interprétation, les infléchissements qu'il fit, consciemment ou non, subir au texte hégélien s'éloignent du tragique existentiel de Jean Wahl par l'indéniable déterminisme historique qu'il perçoit, probablement avec raison, chez Hegel, pour qui l'État prussien constituait la plus haute réalisation concrète de l'Esprit absolu. Mais le séminaire de Kojève est d'abord fameux pour son utilisation massive de la « dialectique du maître et de l'esclave », expression qui sera largement reprise par la suite, et à toutes les sauces. Comme l'indiquent Jarczyk et Labarrière, ce qui définit cette utilisation de la « dialectique maître-esclave » est son arrachement au tout de la *Phénoménologie*, « pour faire d'elle le paradigme absolutisé d'une lecture de l'histoire qui verrait toujours la victoire de l'opprimé<sup>96</sup> ».

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>95</sup> « Certes, je savais par quelles voies Hegel et Marx avaient été introduits en France : par Kojevenikov (Kojève), émigré russe chargé de hautes responsabilités au ministère de l'Économie. » Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*, Paris, Stock/IMEC, 1992, p. 169.

<sup>96</sup> Jaqueline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, « Cent cinquante années de “réception” hégélienne en France », *loc. cit.*, p. 122.

Paradoxalement, Kojève deviendra, après la guerre, l'un des acteurs clés du gouvernement français, travaillant bien peu à la victoire des opprimés.

On sait que la rédaction de *L'invitée* est contemporaine de la fin du séminaire tenu par Kojève à l'École pratique des Hautes Études. Il est dès lors peu surprenant que, lorsqu'on a pris la peine de s'intéresser au « contenu hégélien » de *L'invitée*, on l'a, la plupart du temps, analysé à partir des thèses kojéviennes. Mentionnons aussi que, de par l'intimité intellectuelle qui unissait Sartre et Beauvoir, on a souvent plaqué, avec plus ou moins de bonne foi, le hégélianisme sartrien sur les œuvres de Beauvoir, *L'invitée*, mais surtout *Le deuxième sexe*, où les emprunts à Hegel sont multiples et particulièrement explicites. L'interprétation de *L'invitée* à l'aune de la réappropriation kojévienne n'est certes pas sans intérêt : l'un des piliers de la lecture de Kojève est la question du désir, en tant qu'il est au fondement de la conscience humaine. Dès le début, Kojève commente ainsi un passage de Hegel :

L'homme « absorbé » par l'objet qu'il contemple ne peut être « rappelé à lui » que par un Désir : par le désir de manger, par exemple. C'est le désir (conscient) d'un être qui constitue cet être en tant que Moi et le révèle en tant que tel en le poussant à dire : « Je ». C'est le Désir qui transforme l'Être révélé à lui-même par lui-même dans la connaissance (vraie), en un « objet » révélé à un « sujet » par un sujet différent de l'objet et « opposé » à lui. C'est dans et par, ou mieux encore, en tant que « son » Désir que l'homme se constitue et se révèle – à soi-même et aux autres – comme un Moi, comme le Moi essentiellement différent du, et radicalement opposé au non-Moi. Le Moi (humain) est le Moi d'un – ou du – Désir. L'être même de l'homme, l'être conscient de soi, implique donc et présuppose le Désir<sup>97</sup>.

Lorsque Françoise passe plusieurs semaines au sanatorium à la suite d'une infection pulmonaire, elle se sent finalement en paix, comme flottant au-dessus des problèmes,

---

<sup>97</sup> Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur La phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes-Études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 11.

tout absorbée qu'elle est dans la contemplation des objets inanimés qui l'entourent. Elle sera « rappelée à elle » par la verbalisation d'un amour qui dépasse l'amitié entre Pierre et Xavière, et réapparaîtra alors en elle le Désir, moteur de toute action. La grande lutte de Françoise est contre le Désir qui l'habite et dont elle ne peut que difficilement supporter la présence; à l'opposé, Xavière, du moins en paroles, fait de l'assouvissement immédiat de ses désirs l'un des piliers de son identité. J'ai montré plus haut que, dans les chapitres retirés de *L'invitée*, on voyait bien comment la jeune Françoise cessait peu à peu de se masturber, c'est-à-dire qu'elle apprenait, en bonne élève, à refouler toute forme de désir. Tout ce qu'il y a d'agaçant chez Xavière tient au fait qu'elle place son Désir sur un piédestal; or, lorsqu'elle agit finalement et passe une nuit avec Gerbert, elle est par la suite submergée par la honte et ne peut supporter d'avouer « sa faute », ni à Pierre ni à Françoise. Derrière les différences de surface, nous nous trouvons encore une fois devant une similarité plus profonde qui unit les deux femmes. Si, donc, le « Moi (humain) est le Moi d'un – ou du – Désir », Françoise adulte comme Xavière (et on pourrait ajouter comme Élisabeth ou Paule ou n'importe quel personnage secondaire féminin) est en bien mauvaise posture. Que la narration soit hétérodiégétique et que le « Je » narratif n'apparaisse que sporadiquement dans *L'invitée* s'explique facilement si on suit le raisonnement de Kojève selon lequel le pronom déictique de la première personne n'apparaît que lorsque le désir éprouvé (et non refoulé) constitue l'être en un « moi ».

Ce désir humain (ou « anthropocène »), pour qu'il se distingue du désir animal, doit de plus porter sur un objet qui n'est pas inerte, sur un objet qui est lui-même sujet : un désir qui désire un désir, un désir qui désire être l'objet de désir d'un autre désir que le sien<sup>98</sup>. C'est alors qu'entre en jeu la dialectique maître-esclave, et la lutte à mort qui en résulte. Encore une fois, du fait du meurtre final, *L'invitée* se prête aisément à une

---

<sup>98</sup> « désirer un Désir c'est vouloir se substituer soi-même à la valeur désirée par ce Désir. » *Ibid.*, p. 14.

lecture kojévienne. C'est de cette manière qu'on a pu avancer l'idée que l'assassinat de Xavière prenait une valeur positive pour Françoise, qui souhaitait désespérément être l'objet du désir de Xavière. Pour résoudre le problème de la lutte à mort, qui ne peut être constante si l'on souhaite supposer la possibilité de la communauté, Kojève élabore ainsi le concept de « suppression dialectique », qui remplace la simple destruction, dans la dialectique maître-esclave :

si la réalité humaine révélée n'est rien d'autre que l'histoire universelle, cette histoire doit être l'histoire de l'interaction entre Maîtrise et Servitude : la « dialectique » historique est la « dialectique » du Maître et de l'Esclave. Mais si l'opposition de la « thèse » et de l' « antithèse » n'a un sens qu'à l'intérieur de la conciliation par la « synthèse », si l'histoire au sens fort du mot a nécessairement un terme final, si l'homme qui devient doit culminer en l'homme devenu, si le Désir doit aboutir à la satisfaction, si la science de l'homme doit avoir la valeur d'une vérité définitivement et universellement valable, — l'interaction du Maître et de l'Esclave doit finalement aboutir à leur « suppression dialectique »<sup>99</sup>.

La suppression dialectique serait par conséquent le geste menant à la synthèse, et on ajoutera, pour Kojève, à la synthèse *finale*. La lutte à mort entre toutes les consciences humaines n'est pas un mode de vie possible si chaque individu s'y consacre constamment, et lorsque l'esclave se rebelle et tue son maître, s'il ne fait que devenir un nouveau maître, il n'y a, en réalité, pas de devenir, puisque sous un nouveau visage se retrouve le même maître. La destruction de l'adversaire est aussi un échec dans la mesure où, comme Kojève l'explique, « si l'un des adversaires reste en vie mais tue l'autre, il ne peut plus être reconnu par lui; le vaincu mort ne reconnaît pas la victoire du vainqueur. La certitude que le vainqueur a de son être et de sa valeur reste donc purement subjective et n'a pas ainsi de “vérité”<sup>100</sup> ». Pour que l'histoire avance, et pour que le devenir prenne forme, il faut donc que la suppression

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 20.

soit « dialectique », c'est-à-dire qu'on ait affaire à une forme de suppression qui conserve simultanément ce qu'elle supprime.

On voit bien comment, de ce point de vue, le meurtre final peut être perçu par certaines chercheuses comme un échec (si Xavière meurt elle ne peut reconnaître la victoire de Françoise) et par d'autres comme une réussite : la question est de savoir si la suppression de Xavière est ou non dialectique, si la synthèse entre les deux femmes, qu'on en fasse ou non des avatars de la même personne, se réalise par le geste violent de Françoise. Or, peu importe l'interprétation qu'on préconise, les concepts kojévien semblent manquer l'essentiel de *L'invitée*, puisque, comme McWeeny le rappelle, la fin du roman de Beauvoir est ouverte : est-ce que Françoise assassine Xavière, ou l'aide-t-elle plutôt à se suicider pour la protéger de la mutilation hétérosexuelle qu'elle a commencé à subir depuis sa rencontre avec Pierre et qui s'est accélérée depuis sa première relation sexuelle avec Gerbert? Françoise mène-t-elle son projet à terme, ou revient-elle sur ses pas un peu plus tard? D'une façon ou d'une autre, la mort de Xavière ne semble pas être l'événement qui fera en sorte que l'existence de Françoise sera désormais libérée, mettant un point final à son histoire, puisque la pierre angulaire de son malheur, soit sa relation profondément malsaine avec Pierre, n'a, elle, pas évolué. L'histoire laisse plutôt penser que tout recommencera avec Pierre comme avant, et que Françoise devra redoubler d'ardeur pour rester aveugle devant toutes les fissures de leur existence. Quelque chose dans la forme littéraire empêche toute clôture définitive et, en cela, certainement, le roman de Beauvoir excède largement la lecture hégélo-kojévienne qui appelle de tout son cœur une histoire *aboutie*. De *L'invitée* on a tout sauf cette impression : je voudrais essayer de montrer que, dans le premier roman de Beauvoir, la synthèse que la Sophie de Yourcenar incarnait glorieusement commence à poser problème, et que, malgré son contenu hégélien, *L'invitée* est en porte-à-faux avec les idées d'Alexandre Kojève.



Quelques précisions sur les rapports entre Beauvoir et Hegel sont d'abord de mise. En premier lieu, il n'est pas inutile de mentionner que, bien que le séminaire du philosophe russe sur *La phénoménologie* chevauche la rédaction du premier roman de Beauvoir, il est loin d'être certain qu'elle y ait assisté. Une chose est cependant certaine, ce n'est pas par la voie de Kojève que Beauvoir entre en contact avec Hegel et Marx pour la première fois. Grâce à l'analyse des journaux intimes de la jeune Beauvoir, Meryl Altman a bien montré, dans son article « Hegel, Beauvoir, War<sup>101</sup> », que, d'une part, Beauvoir lit et commente l'œuvre de Jean Wahl en 1929, et, d'autre part, qu'à la même époque, elle affectionne particulièrement son amitié et ses échanges intellectuels avec l'un des membres du groupe Philosophies, constitué par de jeunes intellectuels qui évoluent dans l'entourage des surréalistes et qui deviendront, à la toute fin des années 1920, résolument marxistes. C'est peut-être au sein de leur troisième périodique, *La revue marxiste* (1927-1929), que Beauvoir lira Hegel pour la toute première fois, puisque des fragments significatifs du philosophe allemand, transmis par l'Institut Engels-Marx, y sont alors traduits, notamment par Henri Lefebvre et Norbert Guterman. Étrangement, l'ouvrage de 1939 de ces derniers, *Morceaux choisis de Hegel*, n'est pratiquement jamais cité comme traduction française de Hegel<sup>102</sup> : l'anthologie fait pourtant deux tomes, et présente la caractéristique unique pour l'époque de tenter une réorganisation synthétique de l'œuvre dans son ensemble. Les fragments retenus proviennent d'au moins dix ouvrages différents de Hegel, de la *Phénoménologie* aux *Principes de la philosophie du droit*. Manifestement, *Le deuxième sexe* se fera l'écho de la tentative de Lefebvre et Guterman en ayant recours à des œuvres variées de Hegel, sans se confiner à la *Phénoménologie de l'esprit*. Simone de Beauvoir semble avoir une connaissance relativement étendue du philosophe, et on sait qu'elle le relit attentivement pendant la drôle de guerre. La thèse de Meryl Altman est que le hégélianisme de Beauvoir est

<sup>101</sup> Meryl Altman, « Beauvoir, Hegel, War », *Hypatia*, vol. 22, n° 3, été 2007, p. 66-91.

<sup>102</sup> Elle est par exemple absente de l'article de Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière.

fortement influencé et par l'existentialisme tragique de Jean Wahl, et par les groupes d'avant-garde de l'entre-deux-guerres (les surréalistes, qui la fascinent, et le groupe Philosophies). À cet égard, une lecture du *Deuxième sexe* uniquement en fonction de la « dialectique maître-esclave », qui s'y retrouve certes, serait trompeuse.

Il est tout à fait exact que, dans *Le deuxième sexe*, l'usage que Beauvoir fait de Hegel table à la fois sur le dynamisme de sa pensée et sur l'absence de finitude de son mouvement. Citons à l'appui ce très beau passage, où est affirmé que la vérité de l'humanité se trouve dans l'inachèvement perpétuel de sa condition :

Le drame [de la lutte des consciences] peut être surmonté par la libre reconnaissance de chaque individu en l'autre, chacun posant à la fois soi et l'autre comme objet et comme sujet dans un mouvement réciproque. Mais l'amitié, la générosité, qui réalisent concrètement cette reconnaissance des libertés, ne sont pas des vertus faciles; elles sont assurément le plus haut accomplissement de l'homme, c'est par là qu'il se trouve dans sa vérité : mais cette vérité est celle d'une lutte *sans cesse ébauchée, sans cesse abolie*; elle exige que l'homme à chaque instant se surmonte. On peut dire aussi en un autre langage que l'homme atteint une attitude authentiquement morale quand il renonce à *être* pour assumer son existence; par cette conversion, il renonce aussi à toute possession, car la possession est un mode de recherche de l'être; mais la conversion par laquelle il atteint la véritable sagesse *n'est jamais faite, il faut sans cesse la faire, elle réclame une constante tension*. Si bien que, incapable de s'accomplir dans la solitude, l'homme dans ses rapports avec ses semblables est sans cesse en danger : sa vie est une entreprise difficile *dont la réussite n'est jamais assurée*<sup>103</sup>.

Au tout début du *Deuxième sexe*, Beauvoir reconnaît sa dette envers Hegel, à qui elle doit la formulation de l'idée qu'il y a « dans la conscience elle-même une fondamentale hostilité à l'égard de toute autre conscience » et que « le sujet ne se pose qu'en s'opposant : il prétend s'affirmer comme l'essentiel et constituer l'autre en

---

<sup>103</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, *op. cit.*, p. 240. Je souligne.

inessentiel, en objet<sup>104</sup> ». Comme Altman le remarque, Beauvoir a besoin de la pensée de Hegel dans *Le deuxième sexe* pour rendre compte de l'oppression des femmes, mais aussi pour être capable de penser leur devenir. Cette appropriation féministe est certainement l'une des utilisations les plus novatrices de Hegel. Mais ce qui est encore plus neuf chez Beauvoir est le rejet simultané de pans complets de Hegel, dont Beauvoir se distancie résolument sur plusieurs points, sans pourtant que son admiration en soit atténuée. Ces rejets concernent en premier chef, on s'en doutera, la question des sexes, telle qu'elle est traitée par le philosophe allemand :

Hegel cependant eût été infidèle à son délire rationaliste s'il n'eût tenté de fonder [le rapport des sexes] logiquement. La sexualité représente selon lui la médiation à travers laquelle le sujet s'atteint concrètement comme genre. « Le genre se produit en lui comme un effet contre cette disproportion de sa réalité individuelle, comme un désir de retrouver dans un autre individu de son espèce le sentiment de lui-même en s'unissant à lui, de se compléter et d'envelopper par là le genre dans sa nature et l'amener à l'Existence. C'est l'accouplement. » [*Philosophie de la Nature*, 3<sup>e</sup> partie, § 369.] Et un peu plus loin : « le processus consiste en ceci, savoir : ce qu'ils sont en soi, c'est-à-dire un seul genre, une seule et même vie subjective, ils le posent aussi comme tel. » Et Hegel déclare ensuite que, pour que le processus de rapprochement s'effectue, il faut d'abord qu'il y ait différenciation des deux sexes. Mais sa démonstration n'est pas convaincante : on y sent trop le parti pris de retrouver en toute opération les trois moments du syllogisme. Le dépassement de l'individu vers l'Espèce, par lequel individu et espèce s'accomplissent dans leur vérité, pourrait s'effectuer sans troisième terme dans le simple rapport du générateur à l'enfant : la reproduction pourrait être asexuée. Ou encore le rapport de l'un à l'autre pourrait être le rapport de deux semblables, la différenciation résidant dans la singularité des individus d'un même type, comme il arrive dans les espèces hermaphrodites. La description de Hegel dégage une très importante signification de la sexualité : mais son erreur est toujours de faire de signification raison. C'est en exerçant l'activité

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 19. On n'a d'ailleurs pas assez remarqué que le fameux « l'enfer, c'est les autres » sartrien n'était qu'une traduction personnelle de cette thèse hégélienne et que, par conséquent, comme Beauvoir lit Hegel bien avant sa rencontre avec Sartre, il était plus fructueux d'analyser la pensée de celle-ci à l'aune de l'Allemand plutôt que de l'Amant.

sexuelle que les hommes définissent les sexes et leurs relations comme ils créent le sens et la valeur de toutes les fonctions qu'ils accomplissent : mais elle n'est pas nécessairement impliquée dans la nature de l'être humain<sup>105</sup>.

Beauvoir essaie de montrer que la pensée de Hegel a ses limites lorsqu'on l'applique de manière mécanique, et qu'il est pour le moins saugrenu de se servir d'une forme aussi abstraite que la triade thèse-antithèse-synthèse afin de comprendre une expérience aussi concrète que la sexualité. S'attaquant par la suite à l'un des clichés les plus tenaces des mythologies, elle précise que le « rapport des deux sexes n'est pas celui de deux électricités, de deux pôles », puisque

l'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains, le sens singulier du mot « vir » s'étant assimilé au sens général du mot « homo ». La femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité<sup>106</sup>.

Et plus loin : « [c]ela vient de ce qu'elle est considérée non positivement, telle qu'elle est pour soi : mais négativement, telle qu'elle apparaît à l'homme<sup>107</sup>. » La femme, lorsque sa situation concrète est prise en considération, n'est pas le moment d'un processus dialectique qui mènerait vers l'illustre synthèse du genre humain; elle est la victime (souvent consentante) du penchant masculin à faire d'elle l'Autre absolu, c'est-à-dire un négatif pur qu'on a privé de tout devenir.

Cette critique d'une dialectique figée qui érige en Esprit absolu la triade thèse-antithèse-synthèse, Beauvoir la partage avec tous les intellectuels marxistes ayant un tant soit peu d'intérêt, Henri Lefebvre au premier chef. Il semblerait également que,

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 244.

tout comme Marx lui-même, Beauvoir se constitue en héritière critique de Hegel, et qu'elle travaille avec ardeur à le « remettre sur ses pieds ». Altman rappelait avec intérêt qu'avant de se mettre sérieusement à l'étude de Hegel, Beauvoir avait déjà lu *Le capital*, dont la pensée l'époustoufle alors autant que celle de Descartes<sup>108</sup>. Cette œuvre de maturité, combinée aux fragments de ses écrits de jeunesse que le groupe Philosophies traduit dans *La revue marxiste*, procure ainsi à Beauvoir un certain panorama de l'œuvre de Marx; rigoureuse lectrice, elle se trouvait par là en mesure de saisir les nuances de la pensée dialectique, celle de Marx comme celle de Hegel. Les études hégéliennes comme les études marxistes gagneraient peut-être à délaissé provisoirement les grands canons de leur discipline et à voir en Beauvoir une marxiste et une hégélienne digne de ce nom, ou, à tout le moins, une lectrice minutieuse des deux grands philosophes allemands. Cela participerait à son rétablissement en tant qu'actrice importante du champ philosophique français, un rétablissement qui, grâce aux universitaires américaines de divers horizons, et notamment les *Beauvoir studies*, est heureusement bien entamé.

Le vœu de Marx, on le sait, était que la philosophie travaille à transformer le monde au lieu de simplement l'interpréter. Pour cette raison, les écrits de Marx ne peuvent pas se comprendre comme des « traités philosophiques », pas plus qu'on ne peut parler de « système » pur pour décrire sa pensée. Beauvoir se détournera elle aussi assez rapidement de la philosophie, son ouvrage majeur, *Le deuxième sexe*, combinant les méthodes d'une série de disciplines. Mais avant *Le deuxième sexe*, et après lui, c'est vers un mode de communication hybride, entre la philosophie et la littérature, que Beauvoir se tournera : le roman métaphysique, dont *L'invitée* est l'avatar le plus

---

<sup>108</sup> « It may also be relevant to note that before seriously taking up the study of Hegel, Beauvoir had already read Marx – she had worked her way through *Das Kapital* (1857) and says retrospectively that there was a great deal she didn't really grasp in this first encounter (though she had the impression of deciphering it easily); but she recalls being blown away by the labor theory of surplus value, as much as by her first encounter with Descartes' *cogito*. » Meryl Altman, « Beauvoir, Hegel, War », *loc. cit.*, p. 81.

réussi, en cela, probablement, qu'il voit le jour, rappelons-le, avant sa théorisation. Pour Beauvoir, c'est la pratique de la littérature qui permet de donner forme à une théorie de la littérature. Comme le rappelle McWeeny, on retrouve par conséquent dans *L'invitée* de rigoureuses thèses philosophiques, et je crois pour ma part que ce sont également de rigoureuses idées politiques qui y voient le jour. De ce point de vue, *L'invitée* pourrait à bon droit constituer le préambule du *Deuxième sexe*, qu'il accompagnerait admirablement si on les publiait en une seule édition.

### 2.3.2 En dernière analyse

La théorie de la littérature de Beauvoir est fondée sur l'idée d'une dialectique, qui, nous sommes maintenant prêtes à le voir, mise sur un va-et-vient constant entre la forme et son contenu. C'est de cette manière que la littérature peut être constituée en mode de communication qui s'élève au-dessus des autres : c'est la raison pour laquelle une attention particulière doit être accordée au montage qui préside à la construction de *L'invitée*, montage où la perspective de Françoise occupe presque tout l'espace. Au vu de tout ce que nous venons de discuter, il faut maintenant y revenir : si le premier roman de Beauvoir est un roman métaphysique, on devrait y voir s'exprimer, autant dans sa forme que dans son contenu, une pensée dialectique qui se bute à une synthèse problématique. La dialectique, comme Lefebvre le rappellera très justement,

ne se résoud ni en un terme unique, ni en l'opposition plus ou moins pertinente de deux termes différents. L'introduction du troisième terme montre une transformation de la pensée, un devenir de cette pensée dans le monde en devenir. Le troisième terme indique et la complexité contradictoire du réel et le mouvement qui naît de la contradiction et va vers un dépassement<sup>109</sup>.

C'est bien dans ce sens que, dans la première partie de ce chapitre, je dépeignais Xavière sous les traits d'une « héroïne paradoxale », où les contradictions trouvaient à

---

<sup>109</sup> Henri Lefebvre, « Préface à la troisième édition », *Problèmes actuels du marxisme*, op. cit., p. 5.

s'incarner sans nécessairement s'y résoudre. Le champ lexical de la lumière, qui s'oppose à l'obscurité où se déroule notamment sa mort, à l'obscurité des coulisses du théâtre de la conjugalité, pouvons-nous maintenant ajouter, était associé à Xavière : « une lumière de commencement du monde, quand le soleil, la lune et les étoiles n'existaient pas encore<sup>110</sup> », comme elle le formule elle-même à propos d'un éclairage de théâtre qu'elle trouve particulièrement réussi. Regarder en face la vérité contradictoire de l'existence est une attitude que Françoise ne peut que difficilement adopter, et on peut se questionner sur le « dépassement » et le « devenir » représentés dans *L'invitée*. La lucidité, lorsque Françoise s'en approche, suscite en elle le désespoir : c'est avec « un éblouissement douloureux » qu'elle se sent « transpercée d'une lumière aride et blanche qui ne laissait en elle aucun recoin d'espoir<sup>111</sup> ». Dans la deuxième partie de ce chapitre, j'ai voulu montrer que le tiers apparent, « l'autre femme » des romans à l'eau de rose, n'était Xavière que dans un premier temps : une lecture comparée de *L'invitée* et de *La seconde*, où, dans ce dernier, l'homme est « si volontiers immiscé en tiers<sup>112</sup> », permet d'affirmer que la relation principale d'opposition change de forme au fil du roman et s'instaure désormais entre les deux femmes du trio; le tiers-obstacle prenait, sous cet angle, les traits de Pierre, évacué par la guerre, laissant les femmes aux prises avec le difficile établissement d'une solidarité féminine. Cette mobilité du rôle de tiers dans *L'invitée*, résultat d'un dynamisme littéraire qui est peu surprenant pour qui connaît la pensée de Beauvoir, appelle néanmoins une troisième et dernière hypothèse, à savoir que Françoise constituerait, en dernière instance, le troisième terme. L'idée est défendable : au fil des événements, Pierre et Xavière formeront un véritable couple, Françoise voyant le théâtre de la conjugalité se déployer avec de plus en plus de force sous ses yeux incrédules. Dès le troisième chapitre de la première partie, Françoise constate

---

<sup>110</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>112</sup> Colette, *Claudine en ménage*, dans *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 490.

douloureusement un « renversement des alliances » en sa défaveur. Quelques pages plus loin, à la fin du chapitre cinq, elle abandonne Xavière pour de bon : désormais, « c'était à Pierre que Xavière appartenait ». C'est au chapitre huit que les deux personnages, aux prénoms dont la richesse de la rime – trois phonèmes – n'est pas sans évoquer l'idée de fusion, se dresseront officiellement devant Françoise « comme un couple », juste avant la maladie qui l'alitera longuement. Après son rétablissement, dans la deuxième partie du roman, une période d'accalmie n'empêche pas Françoise de se demander « avec malaise » pourquoi elle se trouve en leur présence, « en train d'assister à ce tête-à-tête amoureux », consciente que « sa place n'était pas ici. » Elle finira par détester le « rôle d'intermédiaire que Pierre et Xavière lui faisaient trop souvent jouer<sup>113</sup> ».

Cette dernière hypothèse m'intéresse spécialement parce qu'elle permet en outre de lier la structure de *L'invitée* à celle du *Coup de grâce* : un peu à la manière de Conrad et d'Éric, le couple Xavière/Pierre symbolise nettement l'opposition du corps et de l'esprit. Pierre, de son propre aveu, n'est pas un sensuel : metteur en scène et maître des mots, son prénom même évoque la fixité ontologique de l'être qui refuse de voir que son besoin pathologique de tout nommer est une défaite face à l'existence. Malgré la finesse dont Merleau-Ponty fait preuve en analysant *L'invitée*, le phénoménologue se trompe lorsqu'il affirme que Françoise, au début du livre, a « une confiance absolue dans le langage et dans les décisions rationnelles », nous le savons tout particulièrement depuis que nous avons accès aux premiers chapitres de *L'invitée*, où la jeune Françoise se débat avec de sérieux questionnements « ontologico-linguistiques ». Le personnage, au contraire, dont la sérénité ne s'estompe qu'occasionnellement et à qui les mots ne jouent jamais de mauvais tour, c'est plutôt Pierre : tous « les moments de sa vie qu'elle lui confiait, Pierre les lui

---

<sup>113</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, *op. cit.*, p. 74, 143, 213, 357, 394.



rendait clairs, polis, achevés, et ils devenaient des moments de leur vie.<sup>114</sup> » Les petites pierres claires, polies, achevées qui sortent de la bouche de l'homme du trio semblent tellement puissantes à celui-ci que sa tranquillité ne s'émeut d'aucune contradiction, bien que l'absence de cohérence entre ses propos et ses actes ne soit pas sans échapper à sa compagne : elle voit bien, par exemple, que Pierre prend la peine « d'expliquer quotidiennement à Françoise que Xavière tenait à elle autant qu'à lui » tout en agissant « volontiers comme si cette amitié de femmes lui avait paru négligeable<sup>115</sup> ». À l'opposé de Pierre, Xavière est un être de chair, qui perd tout contrôle lorsqu'on prétend définir ses relations ou ses actes ou, encore pire, la définir. C'est lorsque Pierre veut étiqueter leur amitié du mot *amour* sous les yeux de Françoise que Xavière déraile réellement pour la première fois. La suite des événements qui mènent à la mort de la jeune femme est déclenchée lorsqu'elle apprend que Pierre « parle d'elle » dans ses lettres à Françoise. Bouillant de colère, elle subtilise la clé du secrétaire de Françoise et lit l'ensemble de la correspondance, cherchant désespérément ce qui la concerne. Elle est un être de chair et d'os, comme il est mentionné d'elle à répétition, qui assouvit ses désirs au moment même où elle les ressent, et qui se considère trop précieuse pour s'enfermer dans la prison du langage. Encore une fois, un principe d'identité s'établit par-delà les différences : Pierre comme Xavière se rejoignent en tentant d'un côté de contraindre l'existence par la parole et de l'autre de fuir sa responsabilité en n'engageant jamais l'avenir. Dans la philosophie existentialiste, ces deux conduites sont moralement répréhensibles dans la mesure où elles sont les personnifications d'une seule et même mauvaise foi.

Dans *Le coup de grâce*, le personnage de Sophie réalisait la parfaite synthèse du corps et de l'esprit. C'est ici que les similitudes entre le roman de Yourcenar et celui de Beauvoir s'estompent, puisqu'on ne peut pas en dire autant de Françoise : *L'invitée*

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 300.

est l'histoire de son échec à réconcilier en elle les aspects de Pierre qui concernent l'intellect et ceux de Xavière qui concernent la vie du corps et des sens. De plus, si on veut prendre au sérieux l'idée que Xavière et Françoise entretiennent un rapport d'identité, selon la suggestion discutée plus haut, cette troisième et dernière hypothèse ne tient plus la route. Or, une façon de sortir de cette impasse consiste à postuler que le trio principal de *L'invitée*, celui où se joue la vraie dialectique, n'est pas celui de la diégèse, mais qu'il se retrouve plutôt dans le trio du montage narratif. En combinant le raisonnement de la première partie, soit que le recours aux perspectives d'Élisabeth et de Gerbert était justifié en vertu d'une identité structurelle entre leurs positions dans des triangles et celle de Xavière, avec celui de la deuxième, voulant que Xavière soit un avatar de Françoise, le raisonnement s'impose de lui-même : si Gerbert et Élisabeth sont des pendants narratifs de Xavière, et que Xavière est un pendant plus jeune de Françoise, alors Gerbert et Élisabeth entretiennent forcément, eux aussi, d'une manière ou d'une autre, un rapport d'identité quelconque avec Françoise. Le choix de leurs perspectives s'éclairerait alors dans la mesure où ces personnages représenteraient deux facettes de Françoise qui se livrent combat, expliquant le tiraillement incessant dont est victime la protagoniste, qui tombe littéralement malade à la fin de la première partie, et qui est poussée dans ses derniers retranchements à la fin de la seconde, accomplissant un acte qu'elle condamne d'un point de vue moral. Comme McWeeny, je crois que la thèse phénoménologique fondamentale de *L'invitée* est que la conscience féminine est fragmentée par l'hétérosexualité normative; il n'est donc pas étonnant que la perspective de Françoise se scinde également du point de vue narratif, représentant formellement son « impression pénible d'être divisée contre elle-même<sup>116</sup> », traduisant ainsi l'absence de synthèse intérieure. Incapable de faire un avec elle-même, elle cherche désespérément à faire un avec Pierre, au sein de sa relation conjugale, et l'on voit ici toute la perfidie

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 133.

de l'hétérosexualité comme régime politique : on propose à la conscience féminine fragmentée par des conditions d'existence défavorables de surmonter sa condition à l'aide de ce qui en est la cause. Françoise se persuade tant bien que mal de son succès, à coup de phrases que le cours des choses démentira cependant petit à petit : « Ni le temps, ni la distance ne pouvaient la scinder<sup>117</sup> », selon un discours indirect libre qui mime maladroitement la conviction au moment où ce qui s'affiche de plus en plus à la conscience de Françoise est « un éparpillement d'instant, un grouillement de gestes et d'images sans suite » : « ça ne fait plus que des intervalles blancs, tandis qu'avant c'était du plein<sup>118</sup> ».

Voyons donc le tout d'un peu plus près et passons au crible la présence des deux protagonistes secondaires au sein du montage de *L'invitée*. Nous avons brièvement discuté plus haut le personnage d'Élisabeth, dont nous avons déterminé l'importance grâce à sa présence dans les chapitres censurés de *L'invitée*. Nous avons dit qu'Élisabeth fascinait Françoise par sa propension à vivre en ne se souciant pas du regard des autres, et parce qu'elle semblait ne pas chercher se conformer aux attentes de ses pairs. En contrepartie, la version définitive de *L'invitée* présente d'emblée une Élisabeth à « l'œil fixe », « maquillée avec soin » pour cacher un visage « bouffi et fatigué<sup>119</sup> »; nous apprenons très vite que sa mauvaise mine est imputable à une relation malheureuse avec un homme marié. De manière saisissante, l'amant d'Élisabeth se présente immédiatement comme un double raté de Pierre : lui aussi dramaturge et professeur de théâtre, Claude table principalement sur les contacts de sa femme pour avancer dans sa carrière, tout comme Pierre doit une part considérable de son succès au travail invisible de Françoise; outre le fait qu'il est marié et qu'il possède moins de capital social, Claude est le double sociologique du grand frère

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 214 et 306.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 31.

d'Élisabeth, à qui celle-ci, d'ailleurs, a toujours voué un culte. Élisabeth se choisira également un jeune amant, piètre acteur de la troupe de Pierre, qui, à son tour, constitue un personnage miroir de Gerbert, le jeune acteur voué à la réussite avec qui Françoise aura une aventure. Il n'est pas bien surprenant que Françoise trouve « terrible » l'idée qu'Élisabeth puisse « un jour [...] être sincère jusqu'au bout » en observant sa situation, et qu'elle souhaite « à tout prix » décourager son amie lorsque cette dernière évoque le subterfuge derrière son amour pour Claude. Heureusement, les « éclats de lucidité » d'Élisabeth « s'arrêtaient toujours à temps<sup>120</sup> », exactement comme ceux de Françoise, qui, au cours des cinq cents pages que dure le roman, ne mettra pas sérieusement en question sa relation avec Pierre. Alors que la relation de Pierre et de Xavière va bon train et que les fissures dans celle de Françoise et de Pierre se sont déjà révélées depuis un moment, Françoise trouvera le moyen d'affirmer, sur un mode plus incantatoire que pragmatique, qu'elle « savait qu'elle n'avait rien à craindre de cette liberté qui le séparait d'elle. Jamais rien n'altérerait leur amour<sup>121</sup>. » Lorsque l'on suit cette piste, on réalise rapidement que les ressemblances entre les deux femmes abondent : au chapitre quatre de la première partie, par exemple, Élisabeth, habitée d'une « curiosité fiévreuse », fouille la chambre de Françoise, et principalement ses notes personnelles, exactement comme la jeune Françoise l'avait fait, adolescente, quand elle s'était retrouvée seule dans la chambre d'Élisabeth. Comme Françoise avant elle, Élisabeth constate avec dépit qu'il est « impossible d'appriivoiser cette chambre » : « Ici, c'était la vraie figure de Françoise qui avait laissé sa trace, et cette trace était indéchiffrable<sup>122</sup>. » Par ailleurs, nul besoin d'aller chercher très loin cette ressemblance, la narration, se mouvant aux pensées de Françoise, en fait elle-même mention à plusieurs reprises : « Au fond, elle ressemblait à Élisabeth; une fois pour toutes elle avait fait un acte de foi, et elle se reposait

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

tranquillement sur des évidences périmées. Il aurait tout fallu remettre en question, par le début, mais ça demandait une force surhumaine. » Lorsque cette prise de conscience advient, Élisabeth acquiert aux yeux de Françoise, de manière plus évidente que jamais, le rôle de repoussoir : « Il ne fallait pas faire comme Élisabeth »; « Se mentir, comme Élisabeth, Françoise ne voulait pas<sup>123</sup> »; et ainsi de suite. Il est également révélateur que, malgré ses jugements parfois sévères envers son amie, Françoise soit la seule personne capable de voir ce qui se cache derrière les manières affectées d'Élisabeth, même son « souci des conventions » trouvant grâce aux yeux de Françoise, qui y voit « un effort maladroit pour donner à sa vie et à sa personne une valeur sûre ». L'héroïne de *L'invitée* est bien placée pour comprendre ces travers d'Élisabeth : à peine quelques pages plus tôt, c'était Françoise qui faisait les frais d'une réception et d'invités dont elle n'avait cure, alors que Pierre, lui « serrait des mains avec effusion » sans savoir « mettre de chaleur dans ses sourires »; heureusement pour Pierre, c'était un « art » que la mère de Françoise « avait pris grand soin d'enseigner à sa fille<sup>124</sup>. » Il est finalement important de souligner que, lorsqu'elle assiste à la scène de meurtre dans la pièce de théâtre de Pierre, lors de la générale, Élisabeth se sent habitée par un « sombre désir de meurtre<sup>125</sup> » envers les deux autres membres de son triangle amoureux. D'elle, on se serait attendu à ce qu'elle passe aux actes. C'est cependant Françoise, on le sait, qui mettra à exécution les plans qu'Élisabeth concote rageusement dans l'obscurité de la salle de théâtre.

Les trois moments où la lectrice a accès à la perspective d'Élisabeth sont particulièrement instructifs et vont dans le sens qu'empruntent les dernières lignes. Il suffira d'étudier le premier de ces moments pour avoir une idée de leur signification : le premier accès au point de vue d'Élisabeth survient après une scène où Françoise

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 156-157, 192, 200.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 170, 178.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 94.

sent monter en elle une jalousie hostile à la présence de Xavière. Tout se passe comme si Françoise, par un acte de dissociation suscité par la montée de sentiments qu'intellectuellement elle désapprouve, créait un double d'elle-même qui aurait, lui, la permission de laisser libre cours à toute la noirceur – et notamment aux scénarios meurtriers – qui l'habite. Élisabeth est la première d'une série d'héroïnes beauvoiriennes qui permettent à l'écrivaine de représenter la profonde division de la conscience amoureuse féminine. Cette stratégie d'écriture se retrouvera notamment dans *Les mandarins*, où le dédoublement est radicalisé : le grand roman de Beauvoir, qui remporte le Goncourt en 1955, relate deux perspectives en parallèle, celle d'Henri, écrivain déchiré entre ses convictions et sa soif d'action, et celle d'Anne, psychanalyste dans un mariage ouvert avec Robert, un écrivain réputé, et qui vivra parallèlement une longue et fastidieuse aventure avec un écrivain américain. Au début du roman, Henri est en couple depuis plusieurs années avec Paule, dont il s'est cependant lassé, et celle-ci sombre dans la folie au fur et à mesure que leur union se désagrège. L'une des raisons de l'amitié entre Anne et Paule est certainement que cette dernière met en scène une version extrême des propres tourments de l'héroïne. Paule finira « guérie », grâce aux bons soins d'une psychiatre et surtout d'un psychanalyste qui lui expliquera de manière rationnelle son dérapage psychique. Mais Anne ne croira pas à cette guérison : « À quoi bon ces délires, ces grimaces, si tout était rentré dans l'ordre, si la raison et la routine avaient triomphé? [...] Je souhaitais presque voir Paule apparaître sur le seuil du studio, hostile, hagarde<sup>126</sup>. » Cette Paule que tout le monde dénigre et délaisse sera pourtant celle qui saura dire les choses telles qu'elles sont à Anne : « Il n'y a rien de plus pernicieux que de vivre à l'ombre d'une gloire, dit-elle, on s'étiole. Il faut que toi aussi tu te trouves toi-même. [...] Aucun homme ne mérite l'adoration qu'ils exigent de nous, aucun! Toi aussi, tu es

---

<sup>126</sup> Simone de Beauvoir, *Les mandarins*, t. II, Paris, Gallimard, 2007 [1954], p. 349.

dupe; donne à Robert du papier et du temps pour écrire : il ne lui manque rien<sup>127</sup>. » On aurait pu, dans la phrase précédente, remplacer le prénom de Robert par celui de Pierre. À l'instar de Françoise, Anne, déchirée entre deux hommes qui la traitent mal, chacun à sa manière, sent en elle-même une crevasse de plus en plus béante qui la mènera, à la toute fin du roman, au bord du suicide. Malgré l'omniprésence d'événements politiques majeurs, qui constituent la trame de fond des *Mandarins*, événements dont les hommes discutent constamment et avec ardeur, Anne ne peut s'empêcher d'être obsédée par son nouvel amour : « en vérité je ne disposais pas de mon cœur; j'étais impuissante contre cette angoisse qui s'emparait de moi chaque fois que je décachetais une lettre de Lewis; mes sages discours ne combleraient pas ce vide au-dedans de moi. J'étais sans recours<sup>128</sup>. » Les mots, encore une fois, se révèlent inutiles pour résoudre l'opposition radicale entre le privé et le politique... Anne entend les intellectuels de son entourage parler politique et pense « la guerre, ça nous concerne tous, et je ne prenais pas à la légère ces voix inquiètes; pourtant je ne pensais qu'à cette lettre, à une ligne de cette lettre<sup>129</sup> ». Certes, elle nomme le paradoxe, mais sans pour autant en tirer de conséquence pratique. L'implacable contradiction ne semble en fait que mener au cri, forme désespérée de l'expression verbale qui fait fi du langage rationnel : « "Il ne m'aime plus." Il s'agissait de moi, j'aurais dû hurler à la mort<sup>130</sup>. » Il en va également ainsi de Françoise, qui, lorsqu'elle commence à réaliser qu'elle et Pierre se servent élégamment des mots mais qu'au-dessous se cache une masse grouillante d'événements indéfinissables et contradictoires, l'angoisse qui s'empare d'elle est si « violente » qu'elle lui donne « envie de crier<sup>131</sup> ». À la toute fin de *L'Invitée*, le même cri lui monte aux lèvres alors

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 355-356.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>131</sup> Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, *op. cit.*, p. 159.

qu'il se fait en elle un « déchirement aigu ». Contrairement à la protagoniste de *Tous les hommes sont mortels*, qui laissera échapper ce cri primal, Françoise, systématiquement, serre les dents et fait taire sa détresse. Fille obéissante, bonne élève, elle est particulièrement bien domptée : la présence d'Élisabeth dans la focalisation fait sens si elle permet de montrer un côté de Françoise qui serait autrement resté obscur, celui qui vit ouvertement tous les sentiments négatifs que Françoise a l'« art » de ravalier péniblement. Élisabeth n'est donc pas qu'une figure repoussoir; elle est le côté le plus désespéré de Françoise, celui qui s'accroche à la conjugalité parce que l'idéologie amoureuse la désigne comme seule issue vers la lumière, loin de la trouble noirceur qui est le socle de toute féminité. Élisabeth est la folie meurtrière de Françoise érigée en personnage, exactement comme Paule est la folie suicidaire d'Anne érigée en personnage, et on pourrait même ajouter que, d'un point de vue strictement narratif, dans le premier tome de ses mémoires, Simone de Beauvoir a fait de la figure de Zaza une extériorisation malade de sa propre obsession envers l'union qu'elle envisageait alors avec son cousin. L'amie d'enfance de l'écrivaine mourra, devenue complètement folle à la suite de l'interdiction par ses parents de son mariage avec Merleau-Ponty et du tranquille désengagement de celui-ci.

Le deuxième personnage secondaire dont la perspective est livrée dans *L'invitée*, le jeune et fringant Gerbert, possède, quant à lui, tous les attributs qui font cruellement défaut à l'ensemble de ces femmes. De tous les personnages de *L'invitée*, il est sans conteste celui qui incarne le plus sûrement le bonheur. Dépeint comme un jeune homme à la fois insouciant et politisé, Gerbert est caractérisé par son visage avenant et constamment illuminé d'un grand rire : même « l'indignation chez lui prenait toujours la forme de l'hilarité<sup>132</sup> ». Gerbert, par exemple, ne peut s'empêcher de rire à

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 148.



plusieurs reprises devant le spectacle du trio, qu'il trouve, malgré le respect qu'il voue à Pierre et à Françoise, bien théâtral. Mais ce sont les mots, plus généralement, qui le font « se marrer », surtout quand il les voit écrits : les expressions obscènes sont susceptibles de provoquer son rire au même titre que les discours creux des journaux. Sa simplicité s'exprime par un désintéret pour le langage, du moins une suspicion à l'égard de sa relation au réel : « Tout ce qu'on peut dire sur sa vie, ça me semble toujours des mots. – Être heureux ou malheureux, ce sont des mots pour vous? – Oui; je ne vois pas bien ce que ça signifie. » À la différence de Xavière, qui se met dans tous ses états lorsqu'on exige qu'elle définisse ses états d'âme, Gerbert énonce cette certitude « avec tranquillité<sup>133</sup> », convaincu que « contre la chaleur du beaujolais qu'il était en train de boire, contre les gaz qui verdiraient ses poumons et la peur qui lui montait à la gorge<sup>134</sup> », les mots ne pourraient jamais rien. Cette calme assurance de Gerbert contraste violemment avec la pauvre Élisabeth, qui, parfaitement consciente de son inauthenticité, n'arrive pas à se sortir du cercle vicieux de l'intellectualisation : « Elle avait été trop loin; j'ai été trop loin, se dit-elle; trop loin; mais alors ça aussi c'était donc fait exprès, ce dégoût cynique devant son personnage? Et ce mépris de ce dégoût qu'elle était en train de se fabriquer, n'était-il pas aussi comédie? Et ce doute même devant ce mépris... ça devenait affolant, si l'on se mettait à être sincère, on ne pouvait donc plus s'arrêter<sup>135</sup>? » Face au rire salvateur de Gerbert, le rire malsain d'Élisabeth, qui rend les membres du trio mal-à-l'aise, symbolise le désespoir le plus pur face à l'impossibilité de bâtir une identité qui ne soit pas un rôle appris.

Car Gerbert, certes, est acteur lui aussi, c'est son métier, mais ce n'est pas là son art de prédilection. En parallèle de la trame narrative principale du roman se développe sa petite entreprise personnelle : Gerbert est animé d'une passion dévorante pour le

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 282.

théâtre... de marionnettes. Non pas des marionnettes à fil, s'empresse-t-il de préciser à Françoise qui l'interroge, mais « des poupées comme au guignol, qu'on fait marcher à la main » et qui s'enfilent « comme des gants ». Cette distinction peut sembler anodine, mais elle est pourtant d'une grande importance pour la signification des projets de Gerbert : ce qui plaît au jeune acteur est que ce genre de dispositif permet à une seule personne de réaliser l'ensemble des tâches de création et de performance. Le marionnettiste imagine les marionnettes, les réalise, écrit le scénario, construit la scène et tous les accessoires, et surtout met en branle seul le dispositif savamment conçu afin d'animer plusieurs personnages en simultané. Le marionnettiste contrôle tout, et surtout, bien que la collaboration avec d'autres artistes soit possible, il n'a pas *besoin* de contrôler autrui pour donner vie à ses projets, contrairement au metteur en scène du théâtre humain. Dans un texte fort instructif sur la question, George Sand, qui s'est beaucoup intéressée aux conditions d'un art théâtral émancipateur, livre la clé du rôle de Gerbert : il cherche à mettre en place « un théâtre dont une seule personne serait l'inspiration, le mouvement et la vie<sup>136</sup> ». George Sand ayant elle-même aidé son fils à installer son propre théâtre *burattini*, les véritables guignols d'origine italienne, considérant qu'entre « le Grand-Opéra et les baraques des Champs-Élysées, il n'y a pas de différence morale », elle en sait long et en a long à dire sur la question. Pour comprendre de quoi il en retourne, il faut savoir que George Sand est une critique invétérée du théâtre tel qu'il se pratique à son époque (et encore majoritairement de nos jours) : elle conteste avec humeur « le long et minutieux travail des répétitions », qui « consiste à emprisonner, à garrotter l'acteur dans la convention de son rôle avec une précision automatique<sup>137</sup> ». On aura compris qu'à l'opposé, George Sand, inspirée par l'ancien théâtre italien nommé *commedia dell'arte*, dont les guignols sont issus, préconise un art où l'acteur est « réellement créateur

---

<sup>136</sup> George Sand, « Le théâtre des marionnettes de Nohant » [1876], dans *Œuvres autobiographiques*, II, Paris, Gallimard, 1971, p. 1252-1253.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 1251.

puisqu'il tir[e] son rôle de sa propre intelligence et cré[e] à lui seul son type, ses discours, les nuances de son caractère et l'audace heureuse de ses réparties<sup>138</sup> ». Ce théâtre d'improvisation libre quant au dialogue, mais malgré tout rattaché à un scénario préétabli, s'incarne de façon encore plus radicale dans le théâtre de marionnettes à main, où, nous l'avons dit, les idées comme leur concrétisation émanent de la même personne. Relié à tout ce que nous avons dit précédemment, Gerbert incarnerait donc la possibilité d'un théâtre émancipateur où le corps et l'esprit de l'artiste collaborent harmonieusement, et, si nous n'oublions pas que le théâtre est métaphore de la conjugalité dans *L'invitée*, Gerbert incarnerait également une façon de vivre les relations amoureuses qui soit, elle aussi, émancipatrice, dans la mesure où chacun y conserverait toute son indépendance, libérant l'âme de « l'injuste compression qu'elle subit souvent lorsqu'elle est condamnée à l'exécution d'un rôle faux dans une pièce impossible<sup>139</sup> », ainsi que l'affirme George Sand.

Or toutes ces caractéristiques de Gerbert, le portrait que nous avons peint de lui jusqu'à présent, tout cela est bel et bien en germe chez Françoise. Elle cherche, elle aussi, à s'accomplir comme personne individuelle, et sur le plan amoureux et sur le plan artistique, ainsi qu'en témoignent ses velléités littéraires : un roman, après tout, est comparable à une représentation de guignols, dans la mesure où une seule personne est responsable de l'ensemble de sa création. Le roman de Françoise, rappelons-le, parle de l'enfance, de son enfance, et les spectacles de guignol s'adressent souvent aux plus jeunes, qui prennent un vif plaisir à se projeter dans la fiction, « besoin impérissable de l'homme<sup>140</sup> » s'il en est un. Par ailleurs, le talent narratif de Françoise est précisément mis de l'avant au moment où elle relate l'enfance

---

<sup>138</sup> George Sand, « Le théâtre et l'acteur » [1904], dans *Œuvres autobiographiques*, II, *op. cit.*, p. 1242.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 1243.

<sup>140</sup> George Sand, « Le théâtre des marionnettes de Nohant » [1876], dans *Œuvres autobiographiques*, II, *op. cit.*, p. 1251.

de Gerbert, de façon quelque peu étrange, dans un moment où le silence de Pierre et Xavière, temporairement brouillés, est devenu trop pesant. Elle entame le récit de sa vie, dans un monologue rapporté directement, introduit par l'ouverture des guillemets, quand soudainement, sans qu'aucune marque typographique ni retour à la ligne n'indique de changement, la voix narrative précise que Françoise se met à regarder « sans gaité un énorme gâteau blanc, garni de fruits et d'astragales qui était posé sur une desserte voisine » et que « rien qu'à le voir on se sentait le cœur barbouillé; personne n'écoutait son histoire<sup>141</sup> ». Un peu plus loin le même phénomène se reproduit; cette fois, toujours sans marque typographique pour signaler la transition, la voix narrative insère dans le récit de Françoise des informations sur la façon dont la scène se déroule et sur les sentiments de celle-ci : bien qu'elle se sente ridicule de parler alors que personne ne l'écoute, elle poursuit son monologue « avec une animation têtue<sup>142</sup> ». L'étrangeté de ce procédé, qui semble faire fusionner le récit effectué par Françoise à celui de la vie de Françoise par une voix narrative non identifiée, est accentuée du fait que Françoise semble connaître quantité de détails de la vie de Gerbert, alors que, règle générale, le jeune homme ne se livre que très peu. On a l'impression que, lancée dans la narration d'une vie qu'elle voudrait exemplaire, Françoise se met malgré elle, au moins partiellement, à l'inventer et, peut-être surtout, à s'y projeter. Ce sont des caractéristiques de sa propre existence telle qu'elle aurait voulu la concevoir qui sont greffées ici et là pour combler les lacunes de la vie de Gerbert, au premier chef le fait qu'il soit un « bon petit autodidacte » et, en conséquence, féru des différents ouvrages qu'il consulte en cachette à la bibliothèque. À ce moment de *L'invitée*, Françoise se livre à l'invention de sa propre vie, un peu à la façon dont Éric relate l'histoire de Sophie pour réinventer son passé bien plus que pour le misérable public qui ne lui porte aucune attention. L'aptitude de Françoise à composer un récit vivant réussit même à dérider Pierre, qui lui répond qu'au moins,

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 73.

elle sait « meubler une conversation ». Xavière abonde dans le sens de l'euphémisme en s'exclamant : « J'aime toujours bien comme vous racontez les choses<sup>143</sup>. »

En tous les cas, cette narration biographique à propos de Gerbert ressemble bien à celle du roman en chantier de Françoise dans la mesure où elle est celle d'un enfant qui parvient à l'âge adulte et acquiert une indépendance que personne, dans le roman, ne peut égaler : « ce petit Gerbert, c'est ce genre de types qui s'aiment si profondément qu'ils ne se soucient même pas de plaire<sup>144</sup> » est le seul reproche que Xavière, juge intransigeante d'autrui, sera capable de formuler à son égard. C'est bien à ce genre d'accomplissement personnel qu'aspire Françoise lorsque, six pages plus tôt, elle pensait avec angoisse « si seulement on pouvait tranquillement se préférer<sup>145</sup> ». Gerbert est également la seule personne qui place l'amitié au-dessus de l'amour et Françoise est choquée de l'entendre dire qu'il s'accommoderait « très bien d'une vie où il n'y aurait que des amitiés<sup>146</sup> », une affirmation qui n'est pas sans rappeler le passage du *Deuxième sexe* que nous citions plus haut : « l'amitié, la générosité, qui réalisent concrètement cette reconnaissance des libertés, ne sont pas des vertus faciles; elles sont assurément le plus haut accomplissement de l'homme, c'est par là qu'il se trouve dans sa vérité<sup>147</sup> ». À la manière d'Élisabeth, double négatif de Françoise, Gerbert en constitue manifestement un double positif, l'extériorisation de sa propension à l'indépendance et à des relations humaines émancipatrices tablant sur une heureuse concordance avec soi.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>144</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>147</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, *op. cit.*, p. 240.

Cette dissolution de Gerbert en Françoise permet de donner un sens neuf à sa présence dans l'économie du roman, en commençant bien sûr par l'incipit, dont il est, après tout, la vedette. En admettant que Gerbert incarne le penchant de Françoise pour l'indépendance, on peut affirmer que l'amour qu'elle croit sentir pour le jeune homme est en réalité un amour qu'elle voudrait pouvoir se vouer à elle-même, mais auquel l'amour qu'elle entretient pour Pierre est une sérieuse entrave :

Le cœur de Françoise se serra. Il était encore temps. Elle pouvait poser sa joue contre cette joue et dire tout haut les mots qui lui montaient des lèvres. Elle ferma les yeux. Elle ne pouvait pas dire : je t'aime. Elle ne pouvait pas le penser. Elle aimait Pierre. Il n'y avait pas de place dans sa vie pour un autre amour. [...] Gerbert dormait et l'amour et la tendresse n'étaient que des objets de rêve. Peut-être, quand il la tiendrait dans ses bras, elle pourrait encore se prendre au rêve; mais comment accepter de rêver un amour qu'on ne veut pas vivre pour de bon<sup>148</sup>!

Cette interprétation, qui fait de l'amant l'incarnation d'une autonomie rendue impossible par la conjugalité, charge de sens la toute dernière scène entre Gerbert et Françoise, où le désir qu'ils éprouvent l'un pour l'autre depuis belle lurette est finalement concrétisé. J'ai rappelé à quelques reprises que la jeune Françoise aimait à se masturber, mais que son éducation avait fait en sorte qu'elle cesse peu à peu de le faire. Cette scène finale de sexualité à deux revêt désormais l'aspect d'un vrai retour à soi, à travers le retour, des années plus tard, à la masturbation délivrée de honte. Françoise finit par outrepasser son désir refoulé envers elle-même et par se procurer du plaisir, en voyage, loin de Pierre, seule dans les montagnes de la campagne française, bien installée dans une botte de foin et légèrement ivre du vin que ses hôtes paysans lui ont servi à profusion.

---

<sup>148</sup> Simone de Beauvoir, *L'invitée*, *op. cit.*, p. 20.

Les moments où nous avons accès à la perspective de Gerbert nous permettent en outre de convier de nouveau à notre table la question de l'amour entre femmes : le premier des moments où Gerbert devient le personnage focal se produit quand le jeune homme s'engage résolument à séduire Xavière. Le troisième chapitre de la deuxième partie est consacré aux tribulations de Gerbert, qui, incité par Élisabeth à passer aux actes, finit par épingler une rose au corsage de Xavière. Françoise, à plusieurs reprises, avait déjà fait mention de ses sentiments ambigus envers sa jeune invitée, dont elle désire certainement que le beau visage amoureux qu'elle réserve habituellement aux autres se tourne vers elle. Encore une fois, la transition vers la perspective de Gerbert devient naturelle dans la mesure où, au chapitre précédent, Françoise passe une soirée particulièrement érotique aux côtés de Xavière. Les deux femmes dansent, enlacées, et Françoise est troublée de sentir «contre sa poitrine les beaux seins tièdes de Xavière » et de respirer « son haleine charmante ». Françoise, sur le coup, se pose la question sans y répondre : « était-ce du désir? Mais que désirait-elle? Ses lèvres contre ses lèvres? Ce corps abandonné entre ses bras? Elle ne pouvait rien imaginer, ce n'était qu'un besoin confus de garder tourné vers elle à jamais ce visage d'amoureuse et de pouvoir dire passionnément : elle est à moi<sup>149</sup>. » Décidée à passer aux actes malgré le barrage que Pierre érige implicitement contre cette union charnelle depuis le tout début, la perspective de Françoise bascule vers Gerbert, son double, qui, lui, n'a cure de ce que penseront les autres de son geste.

On le voit, cette façon de comprendre la relation entre les différents personnages focaux, qui suppose qu'Élisabeth et Gerbert ont accès à la narration dans la mesure où ils sont des facettes de Françoise qu'elle repousse toutes deux parce que leur cohabitation est trop difficile, est particulièrement fructueuse : on peut y voir la traduction formelle de l'écartement que Françoise vit intérieurement entre Pierre et

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 310.

Xavière, la forme du roman épousant ainsi harmonieusement les contradictions de son contenu. Françoise donne souffle à une tentative désespérée d'opérer la synthèse de ses contradictions, une tentative qui, pourtant, et contrairement au *Coup de grâce*, ne semble pas aboutir. Entre son amour aliénant pour Pierre qui la mène dans le tréfonds de la noirceur, symbolisé par Élisabeth, et son désir d'émancipation et d'indépendance qui la tire au contraire vers la lumière, symbolisé par Gerbert, Françoise ne trouve jamais le repos.

Il n'est évidemment pas question de tomber dans un psychologisme de bas-étage en affublant Françoise d'une étiquette psychiatrique quelconque : loin de moi l'idée de dire que nous avons affaire à la représentation d'un *syndrome*, même s'il est bien évident que la santé mentale de Françoise procède d'un équilibre très précaire. Contrairement à un film hollywoodien, où la chute présenterait différents personnages comme autant d'avatars du dédoublement de la personnalité du protagoniste, nous avons ici affaire à un discours littéraire qui réfléchit à la situation des femmes aux sein des relations conjugales et s'extériorise dans la construction formelle du récit. Ce discours littéraire se sert d'une pensée dialectique afin de réfléchir aux contradictions qui forment le tissu de ce type de relations et, par extension, qui forment le tissu de la conscience féminine, aux prises avec une série de paradoxes qui, du moins en apparence, sont irrésolubles, c'est-à-dire non synthétisables. Cette pensée dialectique d'ordre littéraire s'instaure grâce au va-et-vient entre forme et contenu : la diégèse initiale donne le ton, puis le montage prend le relais pour exprimer les tergiversations intérieures de Françoise, et, à la toute fin du roman, le retour à la diégèse nous permet de donner son dernier mouvement à l'oscillation de Françoise, puisqu'une fois la guerre déclenchée, les rôles de Gerbert et d'Élisabeth, dont nous ne verrons plus les points de vue, seront subitement intervertis : Gerbert, qui ne jurait que par l'amitié et affichait un dédain pour les « bonnes femmes », lui de qui Françoise affirmait qu'il



« ne s'enracinerait nulle part » et « n'appartiendrait jamais à personne<sup>150</sup> », est, presque du jour au lendemain, embourbé dans une relation conjugale avec Xavière qui lui pèse. Probablement promis à un avenir marital avec Xavière, il doit désormais vivre dans le secret son attrait pour Françoise, et son malheur au sein d'un triangle relationnel évoque celui dans lequel Élisabeth se trouvait cinq cent pages plus tôt. La situation finale d'Élisabeth est, au contraire, particulièrement attrayante : le dernier accès à sa perspective la montrait bouleversée par le départ de son frère, incapable, néanmoins, de lui signifier son amour. Cette attitude désespérée sera elle aussi subitement renversée et nous apprendrons qu'Élisabeth est désormais en pleine possession de ses moyens, ravigotée par une guerre finalement *ouverte* et qui la passionne : la politique lui a donné des ailes et elle est plus heureuse que jamais, éloignée de Claude, de Pierre, et plus généralement de l'ensemble des hommes mobilisés. Cette situation finale rappelle au lecteur que, malgré toutes les fois où Élisabeth sera décrite par différents personnages comme quelqu'un de complaisant, quelqu'un de complètement fabriqué qui s'illusionne sur elle-même, elle faisait pourtant preuve, dans sa première conversation avec Françoise et à plusieurs reprises par la suite, d'une forte lucidité. Ce rapport positif à la Deuxième Guerre mondiale, s'il n'est certes pas facilement défendable rétroactivement, prend un nouveau sens si la guerre désormais ouverte est plutôt celle qui avait cours jusque-là secrètement, dans le non-dit, entre les sexes. Après tout, lorsqu'elle affirme à l'un de ses amants que la guerre est « le seul moyen de sortir de la crasse où nous vivons<sup>151</sup> », celui-ci se jette sur elle et tente de l'étrangler, laissant entrevoir que le principal rapport d'opposition qui sous-tend le roman est celui entre masculin et féminin. Les prises de position politiques d'Élisabeth, qui avaient été dénigrées par Pierre sous prétexte qu'elle se disait communiste tout en avouant « qu'elle se fout du prolétariat<sup>152</sup> »,

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 68.

deviennent, en dernière instance, le pilier de son émancipation : malgré sa déception face au pacte germano-soviétique, qui lui a « porté un coup au cœur », Élisabeth reste convaincue que « sa force ne ser[a] pas gaspillée<sup>153</sup> ». Il n'était tout de même pas si courant qu'une femme soit aussi ouvertement communiste, et il me semble bien que toute la cohérence des idées politiques d'Élisabeth résident dans la double lecture, communiste et féministe, qu'il est possible de discerner dans le paragraphe suivant :

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. Quelque chose de réel enfin; de vraies actions seraient possibles. Organiser la révolution; à tout hasard elle avait commencé à apprendre le russe. Peut-être pourrait-elle enfin donner sa mesure; peut-être étaient-ce les circonstances qui étaient trop petites pour elle<sup>154</sup>.

On ne peut qu'abonder dans le sens d'Élisabeth : les femmes de *L'invitée* ne parviennent jamais à « donner leur mesure » parce que les circonstances patriarcales sont « trop petites pour elles ».

Une fois les doubles de Françoise ainsi intervertis, une lecture finale du crime de Françoise s'impose d'elle-même. Le meurtre est l'ultime tentative de Françoise de procéder à la synthèse de ses contradictions par le geste le plus radicalement contradictoire qui soit : certes, Françoise « se choisit », et, certes, son geste est posé dans la solitude la plus complète, indépendamment de l'avis qu'aurait Pierre sur la question. Mais il est impossible de nier que Françoise agit *simultanément* à cause d'une jalousie malade, motivée par la haine d'une conscience féminine qui lui semble plus complète que la sienne, révélant la faillite de son processus d'individuation. *L'invitée* se termine ainsi sur un dernier échec de la synthèse, ou, formulé autrement, sur une ambiguïté que force toute analyse univoque du roman.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 282.

Une série de questions restent dès lors en suspens, invitant la lectrice à poursuivre ses réflexions une fois le livre refermé : le geste de Françoise est-il salvateur? Ou est-il le recommencement de l'aliénation? Françoise s'est-elle réellement choisie? Ou s'est-elle plutôt réifiée, devenant désormais l'objet principal de sa propre conscience? Est-ce qu'en termes existentialistes, l'assassinat peut faire passer de l'en-soi au pour-soi? La littérature est-elle source de libération ou d'aliénation? La solidarité entre femmes, dans un univers patriarcal, est-elle possible? Peut-on « mener une vie correcte dans une société qui ne l'est pas<sup>155</sup> », tel que le formule l'un des personnages des *Mandarins*? L'amour hétérosexuel, aussi sincère soit-il, peut-il exister sans être teinté par l'aliénation collective des femmes? ou est-il voué à la reconduire? Ce que le premier roman de Beauvoir affirme avec le plus de force, c'est bien qu'à toutes ces questions, personne n'est en mesure de fournir de réponse définitive. Et que cela est bien ainsi.

\*\*\*

Toute la réussite du montage narratif de *L'invitée* réside dans le fait qu'il évoque simultanément la fragmentation de la conscience féminine et la pensée dialectique qui laisse envisager une certaine forme de réparation. Malgré l'échec de la synthèse chez Françoise, le mouvement incessant que l'œuvre met en branle est gage d'espoir, ce qui explique l'ambiguïté de la fin : « tout but est en même temps un point de départ<sup>156</sup> », rappellera Beauvoir quatre ans plus tard dans *Pour une morale de l'ambiguïté*. Il n'est pas permis à Françoise « d'exister sans tendre vers cet être qu'[elle] ne sera jamais; mais il lui est possible de vouloir cette tension même avec l'échec qu'elle comporte<sup>157</sup>. » C'est encore une fois la mise à profit d'un heureux mariage entre

---

<sup>155</sup> Simone de Beauvoir, *Les mandarins*, t. II, *op. cit.*, p. 343.

<sup>156</sup> Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 18.

l'existentialisme et la métaphysique hégélienne qui constitue l'originalité de la philosophe : l'être de Françoise est certainement « manque d'être », comme en témoigne la présence de personnalités alternatives qui se livrent combat. Beauvoir prend cependant soin de préciser qu'il y a « une manière d'être de ce manque qui est précisément l'existence ». Empruntant des « termes hégéliens », elle conclut que la « négation de la négation » rétablit, en un sens, le positif : « l'homme se fait manque, mais il peut nier le manque comme manque et s'affirmer comme existence positive. Alors il assume l'échec<sup>158</sup>. »

On le voit, toute la pensée de Beauvoir est érigée sur l'équilibre instable d'un paradoxe. Dans *L'invitée*, le montage romanesque, dont le sens table sur une silencieuse juxtaposition des perspectives, est le socle de cette pensée en tant qu'il permet une contradiction particulièrement féconde sur le plan littéraire : il offre la possibilité d'exprimer certaines idées sans les formuler explicitement. Entre Colette et Beauvoir, une différence d'époque se dessine : un rapport à la dialectique plus puissant s'inscrit dans *L'invitée*, comme ce chapitre aura tenté de le montrer, et c'est notamment, je l'ai dit, une dialectisation des attaques envers le romanesque et le théâtre qui s'exprime par le choix du montage dans *L'invitée*. Effectivement, cette technique littéraire permet de dépeindre un art de la parole idéologique – le théâtre de la conjugalité – tout en construisant un contrepoint émancipateur – le roman qui le dénonce silencieusement. *L'invitée* est particulièrement clair à ce sujet, puisque, contrairement à *La seconde*, les deux théâtres se côtoient au sein même de la diégèse, celui de Pierre, metteur en scène capricieux et autoritaire, et celui de Gerbert, marionnettiste autodidacte et solitaire. La conclusion qui émerge de manière explicite est que la littérature possède les armes nécessaires pour procéder à son autocritique, tout comme, chez Marx, le mandat même de la philosophie, le seul valable en réalité,

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 18.

est d'attaquer la philosophie. Pour ce faire, le roman doit s'en prendre non plus seulement à ce qu'il raconte, mais également à sa forme; c'est en ce sens que le montage romanesque n'est pas qu'une nouvelle technique littéraire : il est le désagrègement méthodique de la forme littéraire qui le précède historiquement, soit le grand roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mettre l'accent sur le montage romanesque de *L'invitée* permet par ailleurs de replacer la littérature des femmes, ou du moins certaines de ses œuvres phares, au sein des débats sur les liens entre littérature et politique qui ont alors cours en Europe. Dans les années 1930 sévit en Allemagne un débat houleux qui prend comme cible le roman de montage et, surtout, son potentiel subversif face à la montée toujours plus alarmante du capitalisme, nouvellement combinée à celle des fascismes européens. Les adversaires qui s'affrontent sur la question partagent un paradigme marxiste d'intellection du monde, mais leur entente s'effrite dès que la littérature entre en jeu; là où Georg Lukács voit une décadence de la narration et appelle de tous ses vœux un retour à une vision du monde exprimée par une voix unique et cohérente, ses opposants, dont Walter Benjamin et Bertolt Brecht, croient plutôt venu le moment pour la littérature de se départir de penchants qu'ils trouvent trop autoritaires : le montage romanesque exemplifié par l'œuvre d'Alfred Döblin, dont le mot d'ordre est la non-hiérarchisation des éléments juxtaposés, met en scène la critique d'une littérature qui ne peut plus s'ériger en maître de son environnement mais qui, en contrepartie, gagne en possibilités représentatives et en puissance herméneutique. La fragmentation de la conscience humaine causée notamment par le travail à la chaîne à l'honneur dans les usines peut désormais être montrée sans être explicitement décrite par un narrateur omniscient. L'effet est d'autant plus saisissant qu'il n'est pas expliqué, et, surtout, la forme est à cet égard aussi significative que le contenu.

On le voit, le brio de Beauvoir est d'avoir récupéré l'idée de conscience de classe fragmentée, que le montage romanesque était censé représenter, et de l'avoir

transformée en conscience *féminine* fragmentée. Nous pouvons également repenser la filiation de Colette à Beauvoir au vu de ces questions proprement politiques : dans *La seconde* et dans *L'invitée*, l'adultère est a priori traité de façon semblable, qui change de la jalousie obligée des femmes et s'oppose au refoulement ou au dénigrement du tiers que l'on voit généralement dans la fiction. Dans *La seconde*, Fanny a depuis longtemps décidé de ne pas entraver les aventures que se paie régulièrement son partenaire, exactement comme Françoise a « choisi » de laisser Pierre « libre ». Avant que son « invitée » se présente, Fanny, à l'instar de Françoise, se convainc à l'aide de la même implacable logique que la tolérance face aux écarts sexuels de son mari est la bonne conduite à adopter : « Il la traitait si bien en favorite qu'elle n'allait pas lui chicaner le droit, commun à tous les despotes régnants, de semer quelques bâtards<sup>159</sup>. » Évidemment, se profile ici une délectable ironie toute collettienne, grande lectrice de Balzac, ironie absente du ton narratif de *L'invitée*. Ce ton, violemment explicite dès la première œuvre de la romancière, *Claudine à l'école*, correspond parfaitement à ce que le jeune Lukács de *La théorie du roman* considérait comme la caractéristique formelle fondamentale du genre romanesque, où, par définition, le – ou la – protagoniste est douloureusement séparé de son environnement et se comprend lui-même comme essentiellement différent de ce qui l'entoure. Lorsque dans le second tome des *Claudine*, la jeune fille se retrouve à Paris, coupée de son Montigny natal, la fracture – et donc l'ironie – s'accentue et force la jeune fille, jusque-là réticente à toute forme de rapport hétérosexuel, à se réfugier dans une conjugalité normative, qui, au fil des tomes, montrera ses écueils. Dans le même ordre d'idées, les personnages de *La seconde* oscillent entre la campagne, lieu de repos et de huis-clos où Fanny découvre la relation adultère de son mari avec Jane, et un Paris bruyant, rempli de mensonges et de parades, où l'action tourne autour des répétitions et de la représentation de la pièce de théâtre de Farou. Cette opposition

---

<sup>159</sup> Colette, *La seconde*, *op. cit.*, p. 41.

géographique se lit aisément à l'aune de la principale lacune dans la pensée du jeune Lukács, que suppléeront ses écrits tardifs : là où le philosophe idéaliste ne voyait qu'une histoire des formes, le théoricien marxiste des années 1930 développera une réelle explication des liens entre la réalité et sa représentation. La fracture entre le sujet et son environnement qu'exprime l'ironie narrative constitue une mise en forme des conditions d'existence produites par le mode de production capitaliste. L'ironie de la jeune Claudine, accentuée par son arrivée en milieu urbain et industrialisé, tout comme celle de Fanny, participent certainement de la même réalité.

Or, à la fin des années 1930, quand Beauvoir écrit ce qui deviendra son premier roman, les transformations du capitalisme, qui évolue de plus en plus rapidement, ne peuvent plus être mises en forme de la même façon : la fracture entre individu et société s'est radicalisée à tel point que les années 1930 sont le théâtre d'affrontements sanglants entre patrons et ouvriers. La représentation de la réalité requiert déjà un autre mode narratif, celui du montage romanesque, pratique certes timide dans *L'invitée* mais que Beauvoir radicalisera par la suite, notamment, comme nous l'avons vu, dans *Les mandarins*, et que Lukács, avec un acharnement aveugle, combattra avec vigueur dans ses articles qui vilipendent le modernisme. Néanmoins, et c'est là qu'on voit tout l'intérêt d'inclure les femmes dans une histoire littéraire plus large, entre Colette et Beauvoir, malgré l'écart générationnel et les partis pris formels que Lukács aura choisi d'opposer, une continuité solide existe bel et bien et empêche l'opposition radicale et irréconciliable entre roman réaliste et roman de montage : cette continuité relève d'une perspective genrée. Les deux romans, malgré les différences formelles qui les séparent, expriment la potentialité d'une solidarité de classe entre les femmes, à travers une situation conjugale partagée. Dans *L'invitée*, le recours au montage permet de montrer les conséquences d'une situation dont l'ironie colettienne avait d'abord esquissé la critique. C'est grâce à sa lecture de Colette que Simone de Beauvoir a pu écrire *L'invitée*, tout comme par ailleurs le roman de montage n'aurait

jamais pu acquérir sa signification politique s'il ne tablait pas sur l'existence préalable du roman réaliste, témoin critique des balbutiements du capitalisme.

On comprend dès lors le rôle historique de la pensée dialectique pour réfléchir à la situation des femmes : Simone de Beauvoir en est peut-être l'exemple le plus probant. Ainsi, même si *L'invitée* dévoile que les paradoxes dépassent l'entendement, que les contradictions défient la logique des discours dominants, et que, par conséquent, « on n'arrête pas une guerre avec des mots », comme l'affirme le discours indirect libre à la toute fin des *Mandarins*, on sent malgré tout chez l'écrivaine un parti pris en faveur du langage, extirpé de son opposition brutale avec la réalité. La citation des *Mandarins* continue ainsi : « mais la parole ne prétend pas forcément changer l'histoire, c'est aussi une certaine manière de la vivre<sup>160</sup>. » Cette réconciliation fragile, suggérée par la grande dialecticienne en 1954, peu de temps après la mort de Staline, est néanmoins rapidement recouverte par un vacarme assourdissant, et c'est au sein d'une « ère du soupçon » chronique envers la parole, source de toutes les idéologies, que la prochaine étape de notre parcours peut maintenant commencer.

---

<sup>160</sup> Simone de Beauvoir, *Les mandarins*, t. II, *op. cit.*, p. 486-487.



### CHAPITRE 3

#### « JE SERAI LE CRÉATEUR DE L'AMOUR DES CHOSES. »

#### RAVAGES (1955) DE VIOLETTE LEDUC

Nous l'avons bien vu, le thème du refoulement est constitutif de la trame narrative de *L'invitée*. Il n'est pas inintéressant de noter que, parallèlement, les années 1940 sont justement l'un des moments historiques du refoulement de la pensée dialectique, non par les ennemis avoués du marxisme, mais bien par ses tenants les plus féroces et parfois les plus influents. Bien sûr, de grands marxistes comme Bernstein se sont ouvertement attaqués à la dialectique dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en tant qu'elle était un élément issu de la philosophie hégélienne, responsable de « l'erreur révolutionnaire » marxienne. Dès la mort d'Engels, la dialectique est en péril, et elle restera vivante dans les œuvres marquantes mais isolées de marxistes hétérodoxes comme Luxemburg ou Lukács, qui, de manières différentes, finiront par le payer cher. Comme Michael Löwy l'explique dans sa préface à l'ouvrage de Bertell Ollman sur le processus dialectique chez Marx, la dialectique sera « progressivement marginalisée et excommuniée du mouvement ouvrier », et, dans les années 1940, on ne la retrouve que séparée de la praxis qu'elle implique, au sein de « brillants cénacles intellectuels comme l'École de Francfort ». Selon le marxologue, l'intérêt pour le processus dialectique ne renaît « qu'à partir des années cinquante, avec la crise du stalinisme et l'essor de nouveaux mouvements sociaux<sup>1</sup> ». Löwy pense cette fois à des intellectuels français comme Henri Lefebvre, Lucien Goldmann ou Jean-Paul Sartre, auxquels on pourrait ajouter les noms de Cornelius Castoriadis et de Guy Debord. *L'invitée* est donc représentatif de son époque par le refoulement de la complexité constitutive de la réalité humaine, complexité que la dialectique aide bien sûr à penser, mais aussi par le refoulement de la violence inhérente à toute situation d'oppression, ce qui, à la

---

<sup>1</sup> Michael Löwy, « Les lumières de la dialectique », dans Bertell Ollman, *La dialectique mise en œuvre. Le processus d'abstraction dans la méthode de Marx*, trad. Paule Ollman, Paris, Syllepse, 2005, p. 10.

toute fin du roman, s'exprime par l'asphyxie de Xavière. J'ai proposé dans le chapitre précédent que ce meurtre devait être lu comme fondamentalement ambigu : il reste cependant certain que c'est un nouveau mouvement de repli qui est symbolisé par le geste de Françoise. On ne peut pas nier qu'il y a là une destruction impitoyable de ce qui dérange : il est dès lors peu étonnant que ce soit le triangle amoureux qui serve de tremplin à cette représentation du refoulement, puisque, comme le sociologue Serge Chaumier nous le rappelle, en Occident du moins, l'« amour romantique (dans toutes ses expressions, sentiment, passion) est un modèle qui vise historiquement à l'exclusion du tiers ». Il continue et précise que cela « ne signifie pas que l'idéal de fidélité soit atteint et que ce tiers en soit effectivement absent. Le tiers est en amour romantique toujours clandestin, il est masqué et honteux<sup>2</sup>. » Même dans un roman où on tente de l'exposer au grand jour, le tiers finit invariablement par mourir, caché dans le coin d'une petite chambre dont les fenêtres ont été recouvertes de peinture. Le fait que quantité d'« indésirables » aient été assassinés par asphyxie pendant la Deuxième Guerre mondiale ne fait qu'ajouter à la violence du symbole.

Comme si elle prenait acte de cette ambiance étouffante des années 1940, Violette Leduc fait son entrée dans le champ littéraire français en 1946 grâce à un premier roman intitulé *L'asphyxie*, une fiction narrative à la forme peu conventionnelle, relatant de façon discontinue une série de souvenirs d'enfance, et ayant comme fil conducteur un rapport trouble à la sexualité et à la conjugalité, auquel s'adjoignent les stigmates de la pauvreté. Pour ne nommer qu'elle, on peut penser à cette scène superbe, où la narratrice assiste à la projection d'un épisode d'un feuilleton cinématographique. Captivée par ce qui se passe à l'écran – mais tout aussi attentive à

---

<sup>2</sup> Serge Chaumier, *La déliaison amoureuse. De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Éditions Payot et Rivages, [1999] 2004, p. 159-160. Chaumier donne comme exemple l'évolution des pratiques associées à une fête comme la Saint-Valentin : alors qu'à l'origine la Saint-Valentin était l'occasion pour les femmes mariées de passer du temps au vu et au su de tous avec un célibataire, elle est maintenant devenue la célébration de la monogamie institutionnalisée.

la musique de l'orchestre présent pour accompagner les images –, elle ne peut toutefois s'empêcher de remarquer un couple assis près d'elle et de leur accorder une place importante dans son compte rendu de l'événement. Les descriptions de l'action à l'écran sont ainsi encadrées par deux transcriptions de phrases échangées par le couple, dont la narratrice note la présence alors que l'orchestre s'installe. Elle rapporte d'abord, avant toute description du feuilleton, que la jeune fille du couple demande au jeune homme « si le nouveau chef de bureau lui plaisait ». Les banalités échangées auront bien évolué le temps que dure la projection, puisque la deuxième phrase rapportée, qui clôt l'anecdote, est prononcée sur un ton beaucoup plus sérieux : « Près de moi, la jeune fille demandait au jeune homme si, devenue aveugle, il l'épouserait... L'orchestre concluait la soirée avec la *Marche nuptiale* qui s'effiloçait dans la rue... Nous étions exténuées<sup>3</sup>. » La jeune fille formule cette dramatique inquiétude précisément parce que le feuilleton cinématographique mettait en scène une jeune femme devenue aveugle. L'influence de la fiction, ici visuelle (et on notera que la protagoniste du film est justement aveugle), sur le rapport à la conjugalité est particulièrement frappant : elle inaugure en un sens toute l'œuvre de Violette Leduc. Plus de trente ans plus tard, Roland Barthes établira d'ailleurs un rapprochement métaphorique entre l'impression de manquer d'air et le sentiment amoureux : « L'absence de l'autre me tient la tête sous l'eau; peu à peu, j'étouffe, mon air se raréfie : c'est par cette asphyxie que je reconstitue ma "vérité" et que je prépare l'Intraitable de l'amour », écrira-t-il dans *Fragments d'un discours amoureux*. On pourrait croire qu'il commente l'œuvre de Violette Leduc tant cette phrase la décrit bien. Le sens que Barthes accorde à cet « Intraitable », substantivé et couronné d'une majuscule, sera explicité quelques pages plus loin, lorsqu'il définira la force amoureuse : contrairement à l'Occident chrétien, qui ne peut se passer de l'Interprète, elle « ne peut se déplacer, se remettre entre les mains d'un Interprétant; elle reste là, à

---

<sup>3</sup> Violette Leduc, *L'asphyxie*, Paris, Gallimard, 2001 [1946], p. 76-79.

même le langage, enchantée, *intraitable*<sup>4</sup>. » Son caractère intraitable est bien ce qui caractérise l'œuvre de Violette Leduc, unique en son genre. J'aimerais tout de même essayer, en la replaçant dans son contexte de production, de la « traiter » et ainsi d'en proposer une interprétation nouvelle. Dans un premier temps, j'aimerais discuter de la place dévolue à la conjugalité, autant d'un point de vue thématique que formel, dans les œuvres de la romancière qui encadrent *Ravages*, publié en 1955. Une fois ce préambule établi, je serai en mesure de me plonger dans *Ravages*, qui semble constituer l'aboutissement du discours de Leduc sur la conjugalité, mais aussi, et c'est là son intérêt, de la littérature des femmes de cette époque.

### 3.1 Vivre d'amour et d'eau fraîche : *L'asphyxie* (1946) et *L'affamée* (1948)

Il faut avant toute chose apporter une précision importante : le refoulement de soi que vit Françoise dans *L'invitée* est très certainement attribuable à une oppression que vivent les femmes quant à l'expression de leur sexualité. Mais le refoulement des émotions et des démonstrations affectives de manière plus large est également un habitus typiquement bourgeois, comme Simone de Beauvoir l'exposera de manière exemplaire dans *Les belles images*, publié en 1966. L'héroïne du dernier roman de Beauvoir, Laurence, frôle la dépression nerveuse à cause du caractère parfaitement convenu de sa vie affective. « [D]ès l'enfance, j'ai appris à maîtriser mon cœur », constate-t-elle lucidement, sans toutefois pouvoir déterminer si c'est « un bien ou un mal<sup>5</sup> ». Je reviendrai à ce roman dans le prochain chapitre, puisqu'il me paraît contenir plusieurs éléments essentiels afin de comprendre comment évolue le rapport des femmes à la conjugalité au cours des années 1960. Le personnage de Laurence incorpore plusieurs des travers conjugaux de l'époque, tout en étant le digne représentant d'une série d'héroïnes romanesques que l'amour manque de tuer : non pas

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 24 et 31.

<sup>5</sup> Simone de Beauvoir, *Les belles images*, Paris, Gallimard, 1978 [1966], p. 64.

parce qu'un fiancé éconduit fomente une tentative d'assassinat, ni parce qu'un amour partagé mais impossible pousse à s'enlever la vie, mais tout simplement parce que la relation maritale est d'un ennui *mortel*, au sens le plus littéral. Même pour une femme « émancipée » comme Laurence, qui a une profession honorable et bien rémunérée, la question de la conjugalité hétérosexuelle et monogame reste fortement problématique, donnant tort à la Simone de Beauvoir du *Deuxième sexe*, qui affirmait que l'accès au travail était la principale voie de la libération féminine. De la même façon, la protagoniste des *Mandarins*, Anne, frôle la mort malgré sa profession de psychanalyste, qui pourtant lui assurait indépendance économique et possibilités de voyager, deux gages certains, Beauvoir avait-elle cru un temps, d'épanouissement personnel.

Or Violette Leduc n'est pas bourgeoise, c'est l'une des données de sa trajectoire qui fait sa spécificité dans notre corpus – et chez les écrivaines et écrivains en général. Malgré les difficultés économiques que Marguerite Yourcenar et Simone de Beauvoir éprouvent sporadiquement dans leur vie, ces dernières ont toutes deux joui de la présence d'un père qui leur a transmis la culture bourgeoise. Leduc, au contraire, a un père absent, qui ne lui transmettra rien du tout, ni argent, ni culture, malgré ses origines aristocratiques. La naissance de l'écrivaine est le résultat d'un malencontreux « troussage de domestique », pour reprendre les termes utilisés par les défenseurs de Dominique Strauss-Kahn quand, en 2011, le magnat de la finance français est accusé de viol et de séquestration sur la personne d'une femme de chambre. La mère de Violette, Berthe Leduc, est l'employée des Debaralle, une famille aristocratique dont le fils ne sait pas résister aux attraits de sa femme de ménage. Il ne reconnaîtra jamais la fille qui résulte de son incartade, consentant seulement à donner un peu d'argent à la mère et à la grand-mère de son enfant illégitime. Leduc n'aura que très peu de contacts avec cet homme : dans *L'asphyxie* (si on en fait une lecture biographique, qui n'est pas sans intérêt ici), la narratrice relate d'ailleurs ses rares rapports avec Debaralle sans réellement savoir qu'il s'agit de son père. Le grand-père paternel de la

narratrice est également croisé sur la rue, moment où il change de trottoir pour ne pas avoir à affronter la petite fille et sa grand-mère maternelle.

Ainsi, et peut-être plus que n'importe quelle autre écrivaine française, Violette Leduc est marquée dès sa naissance d'un double sceau : celui de la misère économique et celui du malheur conjugal, qui, pour elle, deviendront indissociables et formeront le nœud gordien de toute sa production littéraire. On n'a qu'à penser au titre de la deuxième fiction de Leduc, *L'affamée*, qui cumule les deux sens : l'affamée, c'est celle qui vit dans un réduit, qui compte ses sous et qui ne mange pas assez, et c'est celle, simultanément, dont les mains « ont faim » de caresses et d'attentions. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous verrons que, malgré les circonstances malheureuses dans lesquelles sont plongées toutes ses héroïnes, Violette Leduc parvient sinon à trancher ce nœud, du moins à le desserrer juste assez pour se donner l'espace de finalement respirer. L'approche d'une résolution d'un problème qu'on eût dit insoluble se joue dans *Ravages* de manière particulièrement adroite, c'est pourquoi il constituera le cœur de mon analyse. Avant d'y parvenir, il faut cependant prendre le temps de s'imprégner de l'atmosphère qui règne dans l'univers narratif singulier de Violette Leduc.

Une fois ces données biographiques présentées, on pourrait penser qu'il y a là matière à voir les œuvres de Leduc comme des livres « communistes ». Or si l'attention aux pauvres est bien systématique chez elle – son biographe considère « toute l'œuvre de Violette Leduc comme une grande épopée des miséreux<sup>6</sup> » – , la thématique en soi est loin d'être suffisante pour qu'on y voie s'exprimer une vision du monde communiste ou marxiste : on pourrait aussi bien qualifier l'ensemble des textes de Leduc d'œuvre chrétienne, surtout lorsqu'on connaît son attrait pour un écrivain comme Marcel Jouhandeau ou pour les grandes personnalités mystiques comme Thérèse d'Avila. Et

---

<sup>6</sup> Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Bernard Grasset, 1999, p. 45.

si on s'y attarde d'un peu plus près, on constate que la connivence avec les miséreux, et plus précisément les ouvriers, n'est pas toujours ce qui prime chez Leduc, comme le suggère la scène du « Sidi » de *Trésors à prendre*. Publié en 1960, ce texte est en réalité rédigé dans la première moitié des années 1950, puisqu'il est la retranscription des souvenirs d'un voyage de plusieurs mois que Leduc effectue en 1951. Ladite scène se déroule dans l'une des nombreuses auberges françaises qui constituent autant de relais pour la voyageuse. Pendant que celle-ci prend son repas aux côtés d'un groupe d'ouvriers en pause, un « Sidi », terme connoté péjorativement pour désigner les Nord-Africains (le terme « sidi » veut dire « Monsieur » et est utilisé par ceux-ci pour s'adresser aux Européens), vient essayer d'acheter un repas, mais la tenancière refuse de le servir, encouragée par les ouvriers qui chahutent. La voyageuse est choquée par ce qu'elle voit, mais ne dit mot, décision qu'elle explique en ces termes :

Je suis du sexe féminin, mon sexe doit se taire, demeurer neutre, se vouloir faible, effacé dans une salle de douze hommes, douze puissances d'indifférence après le boire et le manger. Que pouvais-je faire? Prendre la parole, attaquer la gérante, les ouvriers... Je ne me délivre pas d'une éducation innée, de ma saloperie d'héritité de bâtard, je ne m'en délivre pas surtout dans un cas de terrifiante injustice comme celui-ci. Je ne peux pas parler en public au-delà d'un auditeur, je ne peux pas m'imposer. Ma réclamation dès le début eût tourné à la clownerie. J'aurais pleuré sur moi-même en défendant l'homme qui avait de l'argent et qui ne pouvait pas manger. Je suis une femme seule donc à cause de cette fatale anomalie, je dois la fermer. J'ai moins droit à la parole qu'une femme accompagnée. La gérante commandait dans son fier, les ouvriers se désintéressaient dans leur cadre... Je n'étais qu'une cliente de passage, la cliente d'un repas, celle qui se met sur le côté... Prendre la nourriture dans mon assiette, l'empaqueter, sortir derrière le colporteur, lui donner mes nourritures... Je n'oserais pas accoster parce que le sidi ne mendie pas, parce que le sidi est un homme comme les autres. Il a un sexe et peu de soupirantes<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Violette Leduc, *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1978 [1960], p. 84-85.

Cette scène de *Trésors à prendre* met à l'honneur plusieurs protagonistes, soit une femme française, célibataire et voyageant seule, une douzaine d'ouvriers, une aubergiste et un homme nord-africain. Malgré leurs différences, ils partagent tous la caractéristique d'être défavorisés du point de vue économique. Ce passage, où la narratrice met l'accent sur son appartenance au sexe féminin, nous permet plusieurs constats : d'abord, il est bien loin d'exister une solidarité de classe entre tous ces gens qui, pourtant, ont comme ennemie objective la classe bourgeoise (dont la patronne de l'auberge ne fait en réalité pas vraiment partie non plus). Une opposition raciale existe entre les Français que sont la narratrice, les ouvriers et la patronne d'un côté et le Nord-Africain de l'autre, une opposition idéologique profonde qui va jusqu'à motiver la patronne de l'auberge à perdre une vente potentielle plutôt que de servir quelqu'un qu'elle considère comme indésirable et mauvais pour son commerce. Malgré la bonne volonté de la voyageuse, une solidarité complète reste impossible entre elle et le Sidi, puisque ce dernier est également un homme. Ce que la voyageuse souligne, c'est qu'il existe également une opposition de sexe, qu'une situation économique similaire est bien loin de résoudre : la femme seule est en train de voyager grâce au prêt d'une amie, et doit constamment compter ses sous. Ajoutons que son voyage est effectué dans des conditions souvent dangereuses que dédaigneraient la plupart des Français – et des Françaises! – de l'époque : on est loin des vacances typiques sur la Côte d'Azur. Une femme seule ne peut donc pas se payer le luxe de la solidarité universelle, car elle doit être constamment sur ses gardes. Cette attitude est d'ailleurs à mettre en contraste avec celle de Marc, l'homme que l'héroïne épouse dans *Ravages*. Petit voyou cumulant les boulots plus au moins légaux, Marc entretient une grande admiration pour les ouvriers, dont il ne fait pourtant pas partie. Lorsque Thérèse affirme à voix haute trouver laids des pavillons nouvellement construits, Marc s'empresse d'exprimer son opinion : « C'est laid mais c'est quand même de la main-d'œuvre. » Thérèse ne manque pas d'identifier ce qui se joue dans la réplique de son compagnon : « Il se redressa, frappé par un coup de règle d'architecte, il communia avec les entrepreneurs. Marc se levait à midi, il flânait mais il faisait corps avec



les corps de métier. Dans un raté, malgré tout, la charpente y est. La maçonnerie le *captiva*<sup>8</sup>. » Si ce n'était pas déjà clair, on comprendra très bien un peu plus tard à quel point cette attitude cache tout sauf de la solidarité, au moment où Marc arrive inopinément chez Thérèse et Cécile et que, par hargne envers la compagne de Thérèse, il s'attaque à l'aspect extérieur de leur maison : la main-d'œuvre qui se cache derrière cette habitation « moche<sup>9</sup> » ne semble alors plus l'émouvoir.

On aurait donc tort de vouloir identifier trop vite chez Leduc une dénonciation de la misère ouvrière, ou même une dénonciation de la misère point. Certes, les ouvriers et les miséreux peuplent son imaginaire, mais ce sont les renégats de manière plus générale qui la fascinent, c'est-à-dire des personnages qui se classent encore plus bas dans l'échelle sociale que les ouvriers, qui, eux, ont au moins l'avantage d'un revenu stable et qui jouissent, malgré tout, d'un certain crédit auprès de leurs pairs : plus, en tout cas, qu'un Nord-Africain ou qu'une femme seule. De plus, même lorsqu'il y a rencontre entre la narratrice et les miséreux, quelque chose vient toujours empêcher que ne se développe une réelle connivence.

Le deuxième constat que le passage cité laisse entrevoir est que, pour la narratrice, ce qui la distingue de ses congénères n'est pas uniquement son sexe : c'est surtout son statut de célibataire. Elle précise qu'elle a « moins droit à la parole qu'une femme accompagnée ». Une fissure se crée donc au sein même de la communauté des femmes, et je suis persuadée que c'est de ce côté qu'il faut chercher ce qui fait la spécificité du travail littéraire de Leduc; c'est en s'intéressant à cette frange de femmes qui refusent la conjugalité ou à qui la conjugalité est refusée qu'on peut entrevoir le pendant réellement politique de l'œuvre de Violette Leduc. On a tendance à associer le féminisme au rejet des relations opprimantes avec les hommes : les

---

<sup>8</sup> Violette Leduc, *Ravages*, Paris, Gallimard, 2016 [1955], p. 93.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 128.

féministes réformistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple, critiquent la relation maritale en tant qu'elle ne reconnaît pas l'égalité des époux devant la loi, tandis que les féministes radicales des années 1970, et surtout le féminisme lesbien, par exemple celui de Monique Wittig, affirment qu'un affranchissement complet du joug patriarcal requiert l'élimination – au moins temporaire – de relations intimes, sexuelles ou amoureuses, avec des hommes. J'accorderai volontiers qu'il est rare qu'on trouve à rapprocher ces deux courants, mais il y a pourtant quelque chose que le féminisme réformiste comme le féminisme radical ne rejettent pas entièrement : c'est le principe même de l'état conjugal. Dans le premier cas, on souhaite transformer la relation monogame hétérosexuelle afin que les époux jouissent des mêmes droits, et, dans le second, on élimine les hommes de la relation conjugale sans pourtant critiquer – ou en tout cas très rarement – l'idée même de conjugalité, soit le rapport intime privilégié et exclusif qu'entretiennent deux personnes pendant une certaine période de temps. Je pense que ce qui fait que Violette Leduc se démarque des autres femmes qui écrivent sur la condition conjugale se situe dans l'échec complet de la conjugalité au sein de son œuvre, que le partenaire soit un homme ou une femme. Ce que j'essaie de pointer ici s'exprime très bien dans une autre scène de *Trésors à prendre*, celle où un garçon de ferme jadis épris d'un homme marié fait le récit de son malheur. La voyageuse le rencontre à Capeluc, alors que l'homme marié, d'origine autrichienne, est maintenant décédé. Ce qui semble à première vue être un triangle amoureux assez traditionnel prend une autre tournure quand le jeune homme raconte la façon dont l'Autrichien est mort : celui-ci s'était entiché d'une jeune fille qui lui a transmis la maladie mortelle dont elle souffrait. Le jeune homme qui raconte cette histoire a beaucoup de haine à l'égard de la jeune fille, mais semble bien tolérer l'existence de l'épouse de celui qu'il aime. La narratrice le remarque à voix haute : « Il me semble que dans cette histoire, vous avez davantage d'indulgence pour la femme légitime que

pour la jeune fille », dit-elle au jeune garçon, qui lui répond du tac au tac que ce n'est « pas une histoire » : « La femme, elle, elle n'était pas malade mais la jeune fille, elle, elle le contaminait<sup>10</sup>. » Ce qui est désigné comme dangereux par le fils de ferme n'est pas le statut marital de l'homme qu'il désire : c'est bien plutôt la contamination amoureuse qui a fait perdre la tête à l'Autrichien, au point qu'il accepte de mourir pour une jeune fille qu'il connaissait à peine. Très adroitement, Violette Leduc réussit à faire sentir le double sens de « contamination » et de « maladie », en attribuant aussi ces deux termes à la passion amoureuse. Le « sentiment consciencieux » de ce jeune garçon lucide est bien représentatif de ce qui émane des récits de Violette Leduc, où c'est d'abord et avant tout le sentiment amoureux qui est tenu pour responsable du malheur, peu importe son objet. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la narratrice de *Trésors à prendre* ne peut se sortir de la tête cette « histoire », qu'elle mentionne de nouveau quelques pages plus loin : « Je cherche pourquoi j'ai trouvé plus passionnant que les autres le jeune fermier dont le premier amour aura été inspiré par un Autrichien. [...] C'est encore le roman de cet adolescent qui m'a mise dans cet état<sup>11</sup>. » Il y a dans cette histoire, dans ce « roman », quelque chose d'unique et de très important, qui se retrouve peut-être de façon embryonnaire chez Marguerite Yourcenar, mais que, certainement, Violette Leduc porte à ses conséquences les plus radicales. C'est en empruntant ce sentier que nous réussirons à voir en quoi, en fin de compte, et de façon beaucoup plus profonde que si elle était une simple « épopée des miséreux », la littérature de Violette Leduc doit être qualifiée de politique.

*Trésors à prendre* est également représentatif de l'œuvre de Violette Leduc en ceci qu'il met l'espace au premier plan de la narration. Il se distingue des récits de voyage conventionnels parce qu'il ne donne pratiquement aucune indication temporelle pour lier les différents épisodes les uns aux autres. La narratrice indique elle-même

---

<sup>10</sup> Violette Leduc, *Trésors à prendre*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 114.

qu'avant de faire ce voyage, elle ne se savait pas « fétichiste en géographie<sup>12</sup> ». Le propre du fétichisme, du moins chez Marx, est de voir en quelque chose – une marchandise par exemple – une valeur en soi, déconnectée de son rapport avec les êtres et l'environnement qui sont responsables de son existence. Le fétiche de la géographie implique donc l'oubli de l'historicité, cette dernière en étant pourtant indissociable : d'abord, parce que les reliefs géographiques sont le résultat d'un patient travail accompli au fil des siècles, et ensuite parce que le voyage se pense autant du point de vue de l'espace que du point de vue du temps; ils en sont deux dimensions tout aussi fondamentales. Dans l'œuvre de Violette Leduc, *Trésors à prendre* ne fait pas exception, puisque plusieurs des fictions narratives de l'écrivaine (et on pourrait probablement inclure ses mémoires là-dedans) semblent prioriser un mode narratif où la temporalité est éclatée : bien avant, ajoutons-le, que le « Nouveau Roman » ne soit en vogue. Ce « fétichisme de la géographie », ou fétichisme de l'espace, que la narratrice de *Trésors à prendre* découvre chez elle est un effet le modus operandi des deux premières œuvres de Violette Leduc, *L'asphyxie* et *L'affamée*, auxquelles j'aimerais maintenant accorder un peu d'espace (et de temps).

Comme je l'ai mentionné dans l'introduction de ce chapitre, *L'asphyxie*, le premier livre de Leduc, peut de prime abord paraître difficile à cause de sa structure narrative particulière : pour le lecteur ou la lectrice de romans réalistes, il est certain que le peu d'informations données sur les personnages conjugué à l'absence de marqueur de relation temporel pour situer les événements les uns par rapport aux autres est déconcertant. Cependant, il y a bien un fil conducteur qui lie les uns aux autres ces souvenirs apparemment décousus, et c'est cette présence constante du malheur conjugal de la mère de la narratrice, engrossée puis abandonnée par le fils de la famille où elle travaillait, et celui de la grand-mère Fideline, qui habite avec la petite

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 50.

filles et sa mère. Mariée très jeune à un homme qui ne l'a jamais aimée, Fideline raconte les premiers temps de sa relation en ces termes :

Je me suis mariée à dix-sept ans. Il vendait des bestiaux. Il voyageait. Il roulait. Il savait parler. Quand il revenait, il se moquait de moi. J'étais de mon village. Je ne quittais pas le village. J'étais en retard. Quand il partait, je me consolais en fleurissant l'église, les chapelles. Il se moquait de mes dévotions. [...] Je l'avais emmené chez mes amies, des jeunes filles. On avait rencontré la Platevoute et sa fille. Elle disait : « Moi, je couds, Lili faufile... » Il se moquait d'elles. Elles ne savaient pas coudre mais elles étaient si douces... On est arrivé. Dans leur belle pièce, j'ai vu qu'il embrassait la plus gracieuse. Je le voyais dans la glace... J'étais en retard. Je ne pouvais rien faire d'autre. J'étais de mon village. Il le disait toujours.

Elle sortit avec le brûloir. Elle se pencha et le vida. Une larme tomba sur les grains de café qui fumaient, qui brillaient et qui se froissaient comme la soie. Tout en se relevant, elle me dit :

- L'amour ce n'est pas notre destin<sup>13</sup>.

Il est très clair dans ce court récit que, de mère en fille, la déception conjugale est un héritage partagé... L'héroïne de *Ravages* utilisera pratiquement la même expression pour décrire son rapport à son mari, qui prend plaisir à ne pas payer ses dettes :

Les huissiers et leurs avertissement que j'envisageais me tourmentaient. J'ai payé les arriérés avant notre mariage. Il me gronderait, *il dirait que je suis de ma province s'il le savait*. J'ai besoin d'être en paix avec notre toit : je ne suis pas un vieux Parigot qui tire des ficelles, je paie quand il faut payer. À l'avenir, la concierge me donnera les quittances<sup>14</sup>.

Les héroïnes de Violette Leduc sont marquées presque héréditairement par cette absence d'amour réciproque au sein de leur vie conjugale. Ce même type de malheur conjugal est adroitement décrit par le personnage secondaire du *Déclin du jour*, roman de Geneviève Beaumont publié un an avant *Ravages*, une paysanne qui instruit

<sup>13</sup> Violette Leduc, *L'asphyxie*, op. cit., p. 117.

<sup>14</sup> Violette Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 293-294. Je souligne.

son amie bourgeoise des tenants et aboutissants de l'amour tel qu'elle le perçoit. Maria, le personnage principal, s'insurge contre l'idée d'un amour non partagé, et son amie lui répond en évoquant son propre exemple :

Vraiment? fit d'un ton profond la veuve Baudoin nullement intimidée par le ton et la colère de Maria. Première nouvelle. Il faut qu'on vous aime... *aussi?* Tiens, je vais te dire, Maria, moi j'ai aimé le gars Baudoin. Eh bien! il ne m'aimait pas. Il voulait une parcelle de terre que j'avais, et pas de mariage pas de parcelle, alors il m'a épousée. Et moi, je savais tout ce qui se passait dans sa grosse tête et je me raisonnais comme ça : « T'as la terre, Baudoin, et moi je t'ai! Tout le monde est content. Autant qu'on peut l'être sur terre!.. » Et il avait fini par se faire à moi. Je n'en demandais pas plus. Il se levait tôt, il allait aux champs, il revenait manger la soupe, il retournait aux champs. Il n'était pas causant, mais quoi, j'entendais son pas, je mettais des pièces à ses culottes, je tricotais des chaussettes. J'avais un but. Ce n'était pas ce qu'il me donnait qui me faisait plaisir. C'était ce que je lui donnais, moi. Je pensais à lui quand je le savais au bourg en train de vendre ou d'acheter ou de faire une bêtise. Quand il est mort, j'ai enterré le meilleur avec lui et il n'en a jamais rien su, ce gros crétin! Mais qu'est-ce que ça pouvait faire qu'il n'en sache rien? Ce qu'on ne connaît pas, on ne l'abîme pas<sup>15</sup>.

La différence bien sûr entre ces deux passages réside dans la résignation débonnaire de la seconde femme, qui rejette du revers de la main l'idéologie amoureuse. Chez Violette Leduc, au contraire, les personnages sont prisonniers du désir inassouissable d'être aimés et désirés en retour. Comme pour scander le rythme de ce malheur indépassable, *L'asphyxie* met en scène une série de couples, que la narratrice croise et observe : celui qu'elle remarque alors qu'elle visionne un feuilleton cinématographique, et dont j'ai parlé plus haut, mais aussi celui que la narratrice voit pendant une scène de filature. À l'initiative de l'amie d'école de la narratrice, Amandine, les deux petites filles décident de suivre un homme, qui obsède Amandine. Au début, la narratrice avance de mauvaise grâce, mais elle finit par se prendre au jeu

---

<sup>15</sup> Germaine Beaumont, *Le déclin du jour*, Paris, Éditions du Rocher, 1954, p. 22-23.

et par continuer à suivre l'homme en question même après le départ d'Amandine. Celle-ci décide de s'acheter des frites, que la narratrice ne peut pas se payer. Elles sont dans une foire, et pour se distraire des frites qu'elle ne mangera pas, la narratrice reporte toute son attention sur l'homme, qui, lui, s'intéresse à deux personnes installées dans un manège :

Le patron s'animait et se rapprochait de la sphère étincelante. Cette cage en forme d'œuf de Pâques pouvait contenir un lion. Elle contenait un couple. Chacun conduisait une motocyclette et chacun tournait dans l'œuf. En sens inverse. Les machines trépidaient. [...] Le couple grimpaient autour des barreaux, le patron hurlait dans son microphone. De l'autre main, il tenait un cordon noir qui descendait du toit. C'était le cordon de la vie du couple en danger. [...] L'homme que je suivais monta sur l'estrade. [...] Il regardait le couple de très près. Il n'était monté sur l'estrade que pour eux<sup>16</sup>.

Il est certain que le visuel est de manière générale à l'honneur chez Violette Leduc, comme l'explique dramatiquement la scène du feuilleton cinématographique, où le rapport au couple qui côtoie la narratrice – et le rapport entre les deux personnes qui forment le couple – est complètement médiatisé par ce qui se déroule à l'écran.

Malgré la thématique conjugale indéniable du premier récit de Violette Leduc, il reste cependant relativement évident, et assez rapidement, que *L'asphyxie* est d'abord un livre sur l'enfance, de l'enfance, et que sa forme construit une phénoménologie de la perception enfantine qui dénote une grande sensibilité : *L'asphyxie* fait alterner des scènes où l'action est décrite du point de vue d'une petite fille et des jugements lucides qui proviennent du regard rétrospectif de l'adulte. C'est notamment cette alternance qui associe la mère de la narratrice, celle qui ne lui a jamais donné la main, comme l'incipit le précise, au monde du théâtre et des illusions : plusieurs mentions sont faites à cet effet, et ce, dès le tout début : « Le sac perlé et l'ombrelle à la main,

---

<sup>16</sup> Violette Leduc, *L'asphyxie*, *op. cit.*, p. 154-155.

elle séduisait le miroir. C'était la répétition générale. Inflexible envers sa toilette, parfois elle se déshabillait de gris pour se rhabiller de noir; parfois la jaquette stricte, accompagnée d'un jabot mousseux, abdiquait en faveur d'une robe légère<sup>17</sup>. » Plus loin encore, la narratrice va porter des cartons dans la chambre de sa mère et constate qu'elle a « répété devant la glace<sup>18</sup>. » Et encore plus loin, vers la fin du récit, la narratrice revient encore sur le même geste, qu'elle décrit de nouveau : « Dans sa chambre, ma mère chantait : Je t'ai rencontré simplement et tu n'as rien fait pour chercher à me plaire. Elle répétait devant son miroir. Elle n'était jamais fatiguée d'elle-même. Sur le plafond, on entendait sa répétition de promeneuse élégante<sup>19</sup>. » Le terme qui revient est celui de « répétition » : il évoque bien sûr la mise en scène théâtrale qui est le *modus operandi* de la mère de la narratrice, à deux niveaux. D'abord, pour la mère-actrice, obsédée par son statut de fille-mère et ses rêves contrariés d'élévation sociale, les apparences sont des plus importantes. Ensuite, parce que, pendant longtemps, refusant la réalité brute, la mère de la narratrice a transformé une scène d'abandon traumatique en scénario idyllique. Mais pour qui connaît bien l'œuvre de Violette Leduc, il est très tentant de vouloir voir dans ce terme de « répétition » son sens premier, à savoir le simple retour du même. Il est paradoxal qu'une œuvre aussi riche du point de vue poétique que celle de Leduc table sur des histoires qui sont toujours, à quelques détails près, des variantes du même scénario. La grand-mère, la mère et la petite fille de *L'asphyxie* sont vouées à vivre la même histoire malheureuse : l'amour, comme le dit si bien la première des trois femmes, ce n'est pas leur destin.

Avant de présenter et d'analyser brièvement la façon dont ces thèmes sont transformés dans le deuxième récit de Leduc, *L'affamée*, il faut prendre le temps de

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 126.



mentionner que ce rapport à la mère est également intéressant quand on le replace dans le contexte de l'écriture des femmes à l'époque – la narratrice de *L'asphyxie* ayant un rapport quasi-amoureux à sa mère (et cela sera radicalisé dans *Ravages*). On peut notamment penser au roman qui fait connaître Duras dans le champ littéraire français, *Un barrage contre le Pacifique*, où les relations mère-fille (et mère-fils) sont fusionnelles au point qu'on aurait envie de parler de triangle amoureux entre la mère et ses deux enfants. Ces rapports familiaux équivoques sont également caractéristiques des deux premières œuvres de Duras, *Les impudents* (1943) et *La vie tranquille* (1944). Ce genre de relation mère-fille est surtout fondamental dans le premier roman d'une écrivaine comme Hélène Bessette, *Lili pleure*, publié chez Gallimard en 1953, deux ans avant la sortie de *Ravages*. Comme les mères de *L'asphyxie*, de *Ravages*<sup>20</sup> et du *Barrage contre le Pacifique*, dans *Lili pleure*, la mère Charlotte est monoparentale et rapport fusionnel s'est installé entre sa fille, Lili, et elle. La trame narrative principale est néanmoins celle d'un triangle amoureux : Lili se marie avec un étranger, de confession juive, comme nous l'apprenons quand il se fait déporter – c'est aussi de cette façon que nous apprenons que l'intrigue se déroule pendant la Deuxième Guerre mondiale. Pendant l'absence de son mari, Lili tombe follement amoureuse d'un berger, de treize ans son cadet, présent depuis le début du roman. Le mari de Lili revient de Dachau et le dilemme éclate. Lili se questionne :

Si je reviens, c'est encore près de lui le même refrain.

LE VERBE CHOISIR

Et maintenant, crie Lili, il faut que je choisisse. Ils me disent tous les deux la même chose. Choisir quoi<sup>21</sup>?

---

<sup>20</sup> Dans *Ravages*, le rapport est présenté différemment, mais il reste similaire : « J'avais huit ans lorsque je l'ai demandée en mariage, mais elle a refusé. Sur ma rétine, elle sera toujours la fiancée. » Violette Leduc, *Ravages*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>21</sup> Hélène Bessette, *Lili pleure*, Paris, Gallimard, 1953, p. 107.

Or cette intrigue survient assez tardivement dans le roman, la relation de Lili et sa mère occupant la première moitié du livre. Un premier amour avait fait fuguer la jeune femme au début du roman, mais éloignée de sa mère, elle est malheureuse, et le sentiment de culpabilité la fait rapidement revenir. C'est la même histoire quand Lili se marie avec l'étranger; sa mère lui fait une série de reproches, et Lili se sent écartelée entre les deux personnes qu'elle aime : « LE VERBE CHOISIR ». Le vrai triangle amoureux est plutôt entre Lili, sa mère, et les hommes qu'elle fréquente, comme en témoigne la confusion du passage suivant, où le mari vient d'apprendre que sa femme est en concubinage avec un autre homme :

Ma femme me trompe, hurle l'homme.  
 Ma femme m'a trompé.  
 Il ne s'agit pas d'un autre homme.  
 Le rival, c'est la mère.  
 Ma femme me trompe, crie le mari de Lili. [...]  
 - Je ne sais pas ce qu'elles font ensemble.  
 Ma parole, elles doivent coucher ensemble<sup>22</sup>.

C'est encore une fois la famille qui est désignée comme instance de la reproduction sociale du malheur amoureux : parce que la mère s'interpose entre sa fille et les prétendants de celle-ci, mais aussi parce que la mère malheureuse – et seule – développe envers son enfant un rapport amoureux. Dans ses mémoires, Marguerite Yourcenar évoque ce phénomène, qu'elle décrit sans détour lorsqu'elle parle de la bonne qui fut son premier parent :

Durant ma toute petite enfance, elle avait eu pour moi cette passion inconsciemment sensuelle que tant de femmes éprouvent pour de très jeunes enfants. Vers deux ou trois ans, je me souviens d'avoir été soulevée de mon petit lit-cage, et mon corps tout entier couvert de chauds

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 154-155.

baisers qui en dessinaient les contours à moi-même inconnus, me donnant pour ainsi dire une forme<sup>23</sup>.

Yourcenar fait de plus remonter son premier grand chagrin au départ de cette même bonne : « Mon premier déchirement ne fut pas la mort de Fernande [sa mère, morte en couches] mais le départ de ma bonne<sup>24</sup> », écrit-elle dans *Souvenirs pieux*.

*Lili pleure*, le premier roman d'Hélène Bessette, est en outre particulièrement intéressant parce qu'il constitue une attaque formelle envers les romans d'amour, et j'entends ici *formel* dans son sens littéral, puisque c'est la forme de la narration beaucoup plus que la trame narrative en soi qui expose le caractère absurde de l'idéologie amoureuse. Dans *Lili pleure*, les conventions narratives sont tellement secouées que « l'amour » ou le « sentiment amoureux » apparaît dans toute sa bizarrerie et son artificialité. La narration hétérodiégétique se mêle sans arrêt avec le discours ou les pensées des personnages, les tirets qui indiquent des répliques sont utilisés de manière aléatoire, on ne sait donc jamais si les paroles énoncées le sont vraiment, ou si elles sont uniquement pensées par les protagonistes. De plus, ceux-ci s'expriment ponctuellement en criant, dans des moments de drame, mais aussi dans des conversations anodines, ce qui ajoute à l'ambiance absurde du roman. On voit très bien d'ailleurs que le roman de Bessette est en guerre contre la narration amoureuse conventionnelle, responsable du malheur des femmes, en la personne de Lili, elle aussi lectrice de romans :

- Je lis, dit Lili.
- Et qu'est-ce que tu lis, c'est beau?
- C'est très beau.
- Quel est le titre du livre?

---

<sup>23</sup> Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux; Archives du Nord; Quoi? : L'éternité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 220-221.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 55.

- « Princesse et prostituée ».
- C'est très beau.
- Le titre en tout cas est très beau, dit Marthe. Tu nous le prêteras<sup>25</sup>.

Le nom de l'héroïne est celui de la lectrice par excellence (« lit-lit »), et le titre de son livre de chevet ne laisse planer aucun doute sur le sarcasme de l'écrivaine, renvoyant par là au triangle femmes – lecture – amour, dont j'ai parlé longuement au chapitre précédent. Le livre de l'héroïne revient à quelques reprises dans le roman, notamment dans ce passage, où son contenu est légèrement explicité :

- Elle a arraché tous les œillets de la caisse, crachine Elise.
- Et les tiges des fleurs sans tête.
- Pour que le berger les voie, comprends-tu?
- C'est un geste dramatique en plein cœur des passions bousculées.
- Elle l'a lu dans « Princesse et prostituée »<sup>26</sup>.

Encore plus que la littérature, les clichés langagiers qui parasitent le discours amoureux (ainsi que le langage ordinaire) sont attaqués dans *Lili pleure*, souvent sous la forme d'une chaîne d'énoncés ou de formules toutes faites, comme dans le passage suivant :

- Je sais Lili pourquoi tu pleures.
- Je sais.
- Tu n'as pas besoin de parler.
- Peu me chaut.
- Grand bien te fasse.
- Si cela te plaît.
- Tais-toi donc.
- Ne parle pas je t'en prie.
- Ce n'est pas la peine.
- Car j'ai compris.
- J'ai deviné.

---

<sup>25</sup> Hélène Bessette, *Lili pleure*, op. cit., p. 25.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 191.

Les mères devinent.  
 Ne le savais-tu pas?  
 Et moi je suis une mère, comme une autre.  
 Les enfants n'ont pas besoin de parler à leur mère<sup>27</sup>.

Comme je l'évoquais à la fin du chapitre précédent, c'est bien une perte de confiance envers le discours et la parole qui est exprimée dans *Lili pleure* (et plus généralement dans la littérature de cette époque) :

Je vais me tuer. Oui je vais me tuer. Pour te prouver que je t'Aime.

Si les mots ne suffisent plus, si les mots sont caducs, si les gestes doivent remplacer les mots.

Si le geste est éloquent. Si le geste souligne la parole. Je choisis ce geste : je me tue. Pour que les mots reprennent leur signification<sup>28</sup>.

Or, chez les femmes qui écrivent, il me semble qu'on pourrait avancer que cette perte de confiance envers le langage est souvent associé à une perte de confiance envers le discours amoureux, souvent l'un des principaux accusés : on ne peut pas parler de l'amour, on ne peut pas parler de nos sentiments, parce que le langage à ce sujet est trop contraignant, et ne peut exprimer que des conventions qui n'ont rien à voir avec l'expérience des relations amoureuses. Le roman finit d'ailleurs par nous révéler la raison pour laquelle les personnages de *Lili pleure* s'expriment constamment en criant : « c'est pourquoi je hurle, parce que si je parle naturellement, vous ne comprenez rien. Ne me regardez pas ainsi parce que je suis amoureuse<sup>29</sup>. » Le ton de la voix, bien plus que les mots choisis, sert à exprimer la détresse ressentie au sein des relations amoureuses.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 165.

Mais est-ce vraiment de l'amour qu'il est question dans *Lili pleure*? Peut-être que tout réside en réalité dans cette simple question, que l'œuvre de Leduc nous invite également à nous poser, bien que de manière moins irrévérencieuse. La soudaineté de la passion que Lili éprouve pour le berger qu'elle a toujours connu et côtoyé est pour le moins étrange, et semble certainement telle à l'ensemble de son entourage. Mais Bessette, sous l'amas de clichés amoureux, nous fournit en fait la clé du mystère, au fond très simple :

Et si l'amour n'était pas ce désir, CE DÉsir, on n'en ferait pas tant d'histoire n'est-ce pas?  
 On n'en écrirait pas des romans.  
 On n'en vivrait pas des romans.  
 On n'en bouleverserait pas des vies.  
 On serait tous amis. Tu vois d'ici le monde sans désir. Tous amis.  
 Bien cordialement vôtre.  
 Mais le désir est dans le monde.  
 C'est pourquoi je crierai que je suis amoureuse et tout le monde peut le savoir<sup>30</sup>.

Cette citation fait le pont entre Simone de Beauvoir et Violette Leduc, car, ce qui est au fond de *L'invitée*, nous l'avons vu, est aussi la question du désir et de la sexualité féminine. Chez Violette Leduc, et comme nous le verrons plus en détails dans la deuxième partie de ce chapitre, c'est aussi d'une certaine façon le désir qui est le fin mot de l'histoire : le sentiment amoureux des personnages de Violette Leduc est source de douleur parce qu'il sert à masquer la simple présence du désir, à lui fournir un enrobage mensonger atténuant la force brute de l'envie sexuelle féminine, inacceptable dans sa simplicité nue. Ce que nous commençons à percevoir ici, c'est que l'amour et le désir sexuel, qu'on a souvent voulu associer, pour diverses raisons (idéologiques ou non), sont deux réalités qui peuvent s'opposer, comme l'indique le « très beau » titre du livre de Lili, *Princesse et Prostituée*.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

Embryonnaire dans *L'invitée*, cette question du désir refoulé au moyen d'une idéologie amoureuse commence à faire son chemin dans la littérature des femmes des années 1950 notamment grâce au personnage de la travailleuse du sexe, qui avait jusque là souffert les représentations les plus clichées, surtout dans la littérature masculine. Dans le premier roman de la jeune Françoise Mallet-Joris, le personnage de Tamara est à cet égard exemplaire. Dans *Le rempart des béguines*, publié en 1951, Mallet-Joris, nom de plume qu'elle utilise parce qu'elle sait que son roman sera jugé « sulfureux », met elle aussi en scène un triangle amoureux, qui provoquera beaucoup de remous chez ses lecteurs et lectrices : l'héroïne, une adolescente du nom d'Hélène, développe une passion dévorante envers la maîtresse de son père, Tamara, qui habite un hôtel où de nombreuses femmes vendent leurs charmes – on se doute que Tamara fait de même ou a déjà fait de même, et que c'est ainsi qu'elle a rencontré le père d'Hélène. On comprend que le métier de Tamara, la passion charnelle entre deux femmes et le caractère incestueux d'une disposition triangulaire réunissant belle-mère et belle-fille ont pu bouleverser le public des années 1950. La finale du roman a également une saveur subversive : l'adolescente réalise que Tamara avait en réalité l'intention d'épouser son père et que la relation qui les a temporairement unies n'était qu'une partie du plan de celle qui devient alors, aux yeux de la loi, sa belle-mère, accentuant encore la part incestueuse du triangle. Tamara, pourtant, est loin d'être une démonsse sans cœur, et explique lucidement pourquoi elle accepte sans hésiter la proposition en mariage du père de l'héroïne :

J'ai trente-six ans, Hélène. Voilà des années que je vis dans l'insécurité... , dit-elle doucement. Voilà des années que je me demande si je mourrai à l'hôpital, ou dans la rue, ou plus simplement de faim, dans une chambre d'hôtel. Je n'ai aucune intention de te faire de la peine, je te le jure. Je n'ai eu aucune intention non plus de renoncer, pour te faire plaisir, à cette offre de ton père, qui représente pour moi la stabilité, la sécurité. Cela ne veut rien dire à ton âge, ces mots-là. Tu ne peux pas comprendre que d'ici quelques années, je serai une épave, sans argent, sans attaches, sans plus même de possibilité de plaire, pour gagner ma vie.

J'en ai assez. Et si tu savais à quel point, tu ne songerais même plus à protester<sup>31</sup>.

Contrairement à la jeune Hélène, avides lectrices de romans, Tamara, elle, dédaigne ce genre de littérature, jetant plutôt son dévolu sur de « curieux » ouvrages : Tamara lit volontiers des œuvres « nettement érotiques », ou encore « des œuvres classiques et de préférence assez arides ». Une chose est sûre, elle consomme « peu de romans », ayant plutôt le réflexe, quand elle se sent « énervée », de se repaître d' « un passage du *Discours de la Méthode*, des *Provinciales* », voire d'un livre de géométrie dont elle s'amuse à résoudre les problèmes « comme elle [le ferait] de mots croisés<sup>32</sup> ». Le personnage de Tamara détonne des travailleuses du sexe telles qu'elles sont généralement dépeintes dans la littérature romanesque, notamment par ce côté intellectuel : elle réussit d'ailleurs, grâce à son intelligence, à passer du travail du sexe à « l'adultère bourgeois », c'est-à-dire qu'elle passe à un statut social plus élevé, ainsi que le remarque l'un de ses amis. Sauf qu'en réalité, du point de vue strictement matériel, entre une travailleuse du sexe qu'on paye de manière régulière et une maîtresse entretenue de manière régulière, il n'y a qu'une différence langagière : le système d'échange économique est bien exactement le même. Le roman de Mallet-Joris montre que celles qui sont particulièrement adroites réussissent à se faire épouser, étalant sur un continuum travail du sexe, adultère bourgeois et relation maritale. Cette idée de continuum sera l'une des idées centrales développées par les féministes radicales des années 1970, notamment par la sociologue Christine Delphy, comme nous l'avons évoqué au premier chapitre. Et bien avant les féministes des années 1970, dans les années 1920, Alexandra Kollontaï identifiait la même similitude, concevant le mariage, lorsqu'il est contracté pour obtenir des avantages matériels, comme une forme « atténuée » du travail du sexe.

---

<sup>31</sup> Françoise Mallet-Joris, *Le rempart des béguines*, op. cit., p. 259-260.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 127.



La question du travail du sexe est également des plus pertinentes parce qu'elle ramène à l'avant-plan la question de l'argent et de ses liens avec le sexe et l'amour. Les mères monoparentales que j'ai évoquées un peu plus haut sont aussi, dans leurs relations fusionnelles avec leurs filles, obsédées par l'argent, chose compréhensible. « Tout se paie », affirme ainsi la mère Charlotte, montrant que la princesse et la « prostituée » ne sont pas aussi différentes qu'on aimerait le croire. On voit de nouveau se profiler une dialectisation de l'opposition qui se dessine dans le discours masculin, littéraire et/ou amoureux, lorsque ce dernier oppose la femme qu'on désire à celle qu'on aime. Le rapport obsessionnel à l'argent est également ce qui s'interpose entre mère et fille dans les œuvres de Leduc, soulignant cette relation indissociable entre idéologie amoureuse et capital bourgeois : même si le personnage de la mère, dans *L'asphyxie* et dans *Ravages*, est foncièrement incapable de démonstrations affectives envers sa fille, cela ne l'empêche pas de traiter son enfant comme l'une de ses propriétés en exprimant de la jalousie mal placée. Notons également que la mère, dans *Ravages*, finit par abandonner ses illusions et par marier un commerçant de bas étage qui lui assurera la sécurité financière qu'elle n'a jamais connue, un peu comme Tamara le fait avec le père d'Hélène.

Ainsi, malgré la mauvaise opinion qu'a Violette Leduc du *Rempart des béguines*<sup>33</sup>, on peut faire des liens fort intéressants entre le roman de Mallet-Joris et l'œuvre leducienne. Au cœur du *Rempart des béguines* se trouve l'idée que le sentiment amoureux est un luxe bourgeois que les femmes de basse condition économique ne peuvent pas se permettre d'entretenir, toutes occupées qu'elles sont à organiser leur simple survie. C'est à peu de choses près ce que veut signifier la grand-mère Fideline quand elle énonce avec peine que l'amour n'est pas le destin des femmes de sa famille.

---

<sup>33</sup> « *Le Rempart des Béguines* m'a découragée pour Mallet-Joris, pour moi-même. Quelle misère, quelle pacotille ces lesbiennes dans les livres. Elles sont toujours malheureuses ou bien fadasses [...]. » Violette Leduc, *Lettre à Simone de Beauvoir*, 6 mai 1952, citée dans Carlo Jansiti, *Violette Leduc, op. cit.*, p. 218.

Dès *L'asphyxie*, un rapport étroit commence à se dessiner entre l'idéologie bourgeoise et l'idéologie amoureuse par le lien consubstantiel entre malheur conjugal et malheur économique, et ce rapport est encore creusé pour prendre une toute nouvelle dimension dans *L'affamée*, le deuxième livre publié par Leduc, en 1948.

On retient généralement de *L'affamée* que c'est une œuvre à propos de Simone de Beauvoir, ce qui, somme toute, est une information qui relève du simple ragot. En termes d'histoire littéraire ou d'analyse critique, très certainement, savoir que ce roman a été inspiré par la passion à sens unique que Violette Leduc entretenait à l'égard de Beauvoir ne permet pas de cerner ce qu'il a d'exceptionnel. Par contre, le replacer dans le contexte plus général de l'écriture des femmes et d'un rapport critique à l'imaginaire conjugal dominant laisse entrevoir bien autre chose que la simple folie obsessionnelle, certes poétique, mais tout de même déplacée, qu'une « femme laide » entretient à propos de son idole.

Et pourtant, la narratrice de cette fiction se nomme bel et bien Violette, comme nous l'apprenons assez tard, au détour d'une petite phrase, dans la dernière partie du livre : « Sur la pelouse, ils disent : "C'est à Violette..." Puisqu'ils prononcent mon prénom, puisque je suis dans leur maison, puisque je joue au croquet avec eux, je m'expliquerai<sup>34</sup>. » Or ce prénom a peu d'importance : bien plus qu'elle ne raconte sa propre histoire, la narratrice du livre est le témoin de son environnement et des personnes qu'elle voit ou qu'elle rencontre. La narratrice de *L'affamée* prolonge celle de *L'asphyxie* justement en sa qualité de voyeuse et d'enregistreuse, surtout lorsqu'il s'agit de couples, qui ont le pouvoir de la fasciner, comme dans cette première scène de *L'affamée* où un couple apparaît :

---

<sup>34</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, Paris, Gallimard, 2013 [1948], p. 193.

Passé une soirée au « Schubert » où le jazz est swing. Ses timbres sont romantiques. Bu des fines. Mangé des gâteaux aux amandes. Heureux mélange. Assise au bar. Peu de monde. La « boîte » recevait. Deux couples dansaient. Ouvert une revue au hasard comme on ouvre la Bible : « ... on ne me fera jamais croire qu'un amour humain se passe du désir et ne s'en nourrit pas, ou alors pourquoi n'aimerais-je pas un arbre, un chien, n'importe quoi? ou rien? » J'ai relu. La foudre est tombée sur tous les arbres. Je ne peux pas m'abriter. [...] Le passage de la revue m'a enlevé ma soirée, mes fines, mes gâteaux, les sons emmaillotés de Noël Chiboust. Je m'abats sur la rampe du bar et le barman me demande si je veux de l'aspirine... Je veux qu'il lise, qu'il réfute. [...] Le passage revient sur moi. Le mot « mirage » a été délivré de la lettre et de la mise au point qu'elle m'a écrites. Le mot est un candélabre. La main de celle qui lit dans un café brandit le candélabre. Il tombe sur ma tête. Dix mois après lecture, sa lettre m'a assommée. Il fait trop clair en moi. Quelle cruauté de lumière<sup>35</sup>.

Le premier passage, celui que Violette lit dans une revue, la bouleverse, après qu'elle a d'abord vu deux couples danser. Le deuxième passage qui l'émeut provient d'une lettre de « celle qui lit dans un café », soit la femme que la narratrice idolâtre, où elle qualifie l'amour de Violette de « mirage ». La scène du Schubert continue :

Je tourne mon visage à gauche. Je ne suis pas seule. Un homme cerné par ses quarante ans, les soins, l'aisance, commande une coupe de champagne. Il tapote une cigarette sur un étui neuf. Ce confort intérieur et extérieur d'une personne seule, qui a sa mort dans le sang, relève de l'œuvre d'art. Celui-là a escroqué la solitude. Il se distrait de lui-même, avec lui-même. Je vis un moment sur lui. Un couple d'Américains danse. Ils reviennent au bar. Ils montent sur les tabourets. Ils attaquent le siège en biais, en souplesse. Ils boivent une gorgée, ils tirent une bouffée, ils repartent cueillir des danses sur la piste beurrée. Ils reviennent, ils soupirent. Ils échangent des regards qui remontent aux origines de leur liaison. Ils ont apaisé leur corps ensemble. Je profite de la simplicité de ces princes de la chair. J'encadre cette simplicité. Je l'expose au musée du Louvre. Ils ont vidé l'après-midi sur un lit. Maintenant ce sont de tendres fantômes. Je les contemple : une pluie de pétales de roses tombe sur l'événement. Je reprends le mot « mirage ». Je l'embrasse sans réfléchir, yeux fermés. La revue est tombée à terre. J'agrippe le couple. La danseuse est petite. Sa

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

tête-boule se repose et se recueille sur le buste de son conducteur. [...] Leur apaisement s'est répandu dans la « boîte ». Il y a eu une ondée de reconnaissance. Je suis seule. C'est monstrueux d'être seule. Je renifle leurs danses de loin. Je suis leur chienne. [...] Le « Schubert » est plein. C'est bloqué partout. Le couple d'Américains qui me droguait est parti<sup>36</sup>.

La scène du Schubert et la scène du feuilleton cinématographique de *L'asphyxie* se lisent à merveille l'une après l'autre : dans les deux cas, les descriptions sont encadrées par des mentions d'un couple. Les couples encadrent les scènes, comme la narratrice encadre elle-même les membres du couple, ces « princes de la chair », au sein d'un tableau qu'elle peint dans sa tête et qu'elle « expose au musée du Louvre ». L'encadrement narratif par le couple, présent au début et à la fin de la scène, et l'encadrement imaginaire du couple par la narratrice n'est que l'une des nombreuses instances de la dialectique qui est ici à l'œuvre dans la façon dont Leduc pense le rapport à la conjugalité. En d'autres termes, est-ce la folie de la narratrice, sa passion non partagée, qui provoque son obsession envers les couples qu'elle rencontre? Ou bien est-ce plutôt l'omniprésence de références à la conjugalité, et l'identification du rapport conjugal en tant que besoin fondamental des femmes, qui est la cause de l'amour obsessionnel de la narratrice? C'est bien cette obsession envers la conjugalité que le premier roman de Bessette essaie de mettre à jour : « Notre cœur est toujours occupé d'un amour et nous avons tant besoin de rêver à cet amour », disent en chœur les trois amies de l'héroïne de *Lili pleure*. Et quelques pages plus loin, l'une d'elles ajoute

Et, le bonheur pour nous, c'est l'amour, n'est-ce pas?  
 Il n'y a pas d'autre bonheur.  
 S'il n'y a pas l'amour dans ta vie Lili, qu'y aura-t-il?  
 – C'est peut-être vrai, dit Lili.  
 – L'amour! crie Marthe.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 83-85.

L'AMOUR!<sup>37</sup>

Bessette, comme les écrivaines de son époque, le crie, elle aussi haut et fort : le sentiment amoureux, même s'il est vécu sur un mode très personnel, est une composante idéologique. C'est aussi autour de cette idée que l'œuvre de Leduc est construite.

Une fois cette scène du Schubert terminée, la narratrice de *L'affamée* n'est, cependant, plus la même, une transformation semble s'être effectuée en elle. Elle ne réagit plus exactement de la même manière lorsqu'elle aperçoit des couples de nouveau, notamment celui du passage suivant, qu'elle observe également alors qu'elle est attablée dans un bar, mais dont la poésie a cette fois perdu quelques plumes :

Le saxophoniste se dandine. Il joue entre les tables puis il tente de charmer un couple formé en deux minutes. La fille a dit son prix. Le soldat est content. Un chiffre fut leur premier lien. Le musicien désire les envelopper avec sa musique. Il se donne du mal pour rien. Lorsque le marché a été conclu, il y a eu tranquillité des deux côtés. Le soldat offre une cigarette au saxophoniste pour qu'il s'éloigne et pour qu'il se taise<sup>38</sup>.

Contrairement à l'orchestre dont la musique inspirait le couple qui visionnait le feuilleton romanesque dans *L'asphyxie*, contrairement au couple que Violette voit danser au Schubert en l'assimilant à une œuvre d'art, le couple de ce passage met à mal tout romantisme, et la musique envoûtante, au lieu de favoriser la romance, détonne à tel point qu'on paye le musicien pour décamper : pas besoin d'ambiance pour accompagner une simple transaction économique. À partir de ce moment, la vue d'un couple prend un tout autre sens pour la narratrice, et devient le contrepoint de ce qui semblait, au départ, la charmer. Comme en écho de ce mot, « mirage », énoncé

---

<sup>37</sup> Hélène Bessette, *Lili pleure*, op. cit., p. 27 et 33.

<sup>38</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, op. cit., p. 106.

dans sa lettre par la femme qui lit dans un café, Violette parlera désormais de « l'enfer bruyant » d'un couple de patineurs; elle inclura un peu plus loin les couples dans une liste d'objets qu'elle peut, en bonne « rapace », compter (elle précise que ce qui « n'est pas calculable [l]'abat<sup>39</sup> »); ou bien elle décrira sous un jour vulgaire une scène clichée d'aurevoir sur un quai :

Les femmes sont venues. Elles ont renversé les barrières. Quand elles disent adieu aux soldats, elles doivent faire des pointes sur le marchepied du train. Les poitrines gonflent, les agrafes tombent des corsages. Les fentes béantes bouleversent les soldats qui attendent. Et ce bouleversement remonte jusqu'à l'allaitement. Celui-là attire sa compagne par la crinière, il l'embrasse jusqu'au fond de la bouche. La poitrine de la femme est écrasée mais la femme a évité la musette. [...] D'autres couples se serrent mais il n'y a plus de lien. Une boule d'angoisse empêche tout. Il faut jouer quand même à l'étreinte et à l'extase dans ce nuage de vapeur qui monte des rails<sup>40</sup>.

« D'autres couples se serrent mais il n'y a plus de lien »... Dans *L'affamée*, peu à peu, les couples perdent de leur magie et deviennent aux yeux de Violette le symbole par excellence d'une rationalisation calculatrice.

Cela ne veut cependant pas dire que toute poésie disparaît du roman, au contraire. Car en simultanément, les étincelles réservées aux amoureux sont transférées vers une série d'objets, qui prennent littéralement la place des couples déçus. Plus précisément, la narratrice commence à entretenir un rapport particulier avec toute sorte d'objets de son entourage, comme si les objets prenaient soudain vie à ses yeux. Par exemple, pour se donner du courage face au départ de la femme aimée, elle se rappelle cette petite chaise d'église, désormais dotée d'attributs humains : « Devenir patiente. Imiter la petite chaise d'église qui est derrière la grande et qui attend le monde pendant une

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 170 et 215.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 228.

semaine<sup>41</sup>. » Et quelques pages plus loin, elle développe un rapport encore plus profond avec cette chaise :

Je me suis agenouillée devant le dossier d'une petite chaise, pour cette petite chaise. J'ai pris le dossier dans mes bras. J'ai touché le bois ciré. Il est affable avec ma joue. Le bois est bon. Il a la mission de pourrir en même temps que nous. Mes larmes tombent sur la paille. Elle ne reviendra pas. [...] Je pleure partout parce que je suis laide partout. J'ai pris un objet dans mes bras et j'ai pensé à elle. Je trahis aussi les objets. Je quitte l'église. La rue morte ne veut pas de moi. Je ne dérange pas les trottoirs. Je marche au milieu de la rue. Mes mains, qui ont faim, trouvent que mes poches sont trop petites. Devenir si menue que je finirai par m'introduire dans le souffle de celle qui voyage en Suisse<sup>42</sup>.

À la fin de ce passage, ce n'est plus seulement la chaise qui est vivante, mais la rue, les trottoirs et jusqu'à ses propres mains, qui sont désormais pourvues de sentiments. La narratrice insuffle la vie aux objets inanimés qui l'entourent grâce à sa passion à sens unique, qui la tourmente. Ce procédé, où les objets sont anoblis alors que la narratrice est torturée par l'absence de son idole, est réitéré à de multiples reprises : « À sept heures du soir, les choses à vendre, qui sont derrière les rideaux de fer, ne sont plus à vendre. Les étalages dissimulés ont de la dignité. Elle partira. » Ou encore : « J'ai tourné la tête du côté des objets qui doivent briller pour exister. Quand mon poêle de garde reluit, il a la beauté des chevaux de course en nage. Et je referme les yeux. Son départ est une flaque<sup>43</sup>. »

Rapidement, cependant, les objets acquièrent un nouveau statut : de témoins vivants de l'amour malheureux de la narratrice ils passent à des compagnons avec qui elle se met à avoir des rapports intimes :

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 80-82.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 112 et 115.

J'ai parlé à ma table. Je ne peux pas la prendre dans mes bras. Si je prenais le miroir, je verrais une gargouille qui tousse, qui hurle, qui se roule dans la luxure qui lui fut destinée. Je me déplace. Je convoite la clé du tuyau à gaz. Il y a dessus un papillon en cuivre qui ne bouge pas. Si le papillon ne fait pas un demi-tour, les cinq manettes ne me fourniront pas le gaz. Il faut toucher d'abord ce papillon pour entrer dans une autre patrie. Ma vie s'est fixée sur une aile de papillon que je caresse avec mon index. Je caresse et je rentre dans ma chambre<sup>44</sup>.

Ce qui n'est que vaguement évoqué dans les caresses que prodigue Violette au papillon de cuivre devient explicite avec le réchaud à gaz, alors qu'elle se remémore de nouveau le passage de la lettre de la femme qui lit dans un café, le passage qui l'a tant bouleversée : « Elle me supporte quatre ou cinq fois par an. Je suis la responsable de l'événement. Elle croit que l'événement est un mirage. Réchaud à gaz, fais-moi des offres plus pressantes. Je t'en prie, séduis-moi. Collaborons pour la convaincre<sup>45</sup>. » On comprend mieux maintenant pourquoi la citation que Violette lit dans une revue du Schubert la trouble autant : il y était question du désir impossible envers des objets ou des animaux, de la nécessité de désirer un être humain vivant – et ajoutons, présent. La narratrice, au contraire, développe non seulement des relations avec les objets de son entourage où le désir s'insinue, mais cette façon d'approcher les objets devient le *modus operandi* de son interprétation du monde qui l'entoure, comme quand elle observe un mécanicien travailler et remarque que, même s'il ne les touche pas, les manettes astiquées de son véhicule « lui font des avances<sup>46</sup> ». C'est bien dans la contemplation d'autrui que culmine ce rapport aux objets, et c'est justement dans une de ces scènes de contemplation que ce qui semblait n'être qu'un simple désir de proximité physique devient la manifestation d'un amour sous sa forme la plus haute.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 230.



Violette, encore dans un bar, regarde cette fois un homme choisir une chanson dans un *juke-box* :

L'homme au visage vert a introduit son argent. Nous avons un nouvel air. La batterie est langoureuse. Duke Ellington nous enveloppe avant de nous secouer. C'est le moment de rêver et d'y aller. Il se penche sur la machine. Il l'aime. Je l'aimerai avec lui. Je tire sur son veston. Sa nuque est dégagée. J'ai la même taille que lui. Je souffle sur sa nuque. Elle rosit avec les marguerites de la nuit. Je l'enlace d'un bras. [...] Je prends sa main. Je la pose sur le bouton de la machine. Je tire et je renvoie avec lui. Je suis brutale. Je vais plus loin. J'abats mes mains sur la nuque de l'homme. Je le pousse en avant. Ses lèvres baisent longuement la fente en nickel. Il a fini. Il se retourne. C'est à mon tour. Je peux embrasser les boutons de son veston. Cet homme est pourri et c'est un poète. [...] Elle voyagea pendant trois mois. Elle partira. Dans ma tête se refait une aurore de condamné à mort<sup>47</sup>.

Dans cette scène aux accents fantasmés, qui se termine par la réitération du départ de la femme aimée par la narratrice, non seulement celle-ci veut-elle voir dans les gestes de l'homme les signes d'une relation intime avec le *juke-box*, mais elle s'insère de plus au sein de ce rapport. Plus précisément, c'est la présence de l'objet qui permet à la narratrice de vivre une intimité avec l'homme qu'elle se contentait jusqu'alors d'observer. Le rôle de l'objet dans cette disposition triangulaire semble être celui d'un tremplin d'où la narratrice se catapulte dans une relation avec un autre être humain, d'os et de chair. Il reste cependant que cette scène a toutes les allures d'un fantasme, et c'est d'ailleurs l'éternelle réitération de l'absence de la femme qui lit dans un café qui clôt l'anecdote, faisant douter de sa véracité.

Rêvé ou non, ce passage implante néanmoins le motif triangulaire dans l'imaginaire conjugal de Violette Leduc. Avant de passer au cœur de ce chapitre, où cette question est bien entendu centrale, j'aimerais prendre un dernier moment pour présenter et

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

analyser brièvement l'une des scènes les plus remarquables de *L'affamée* : celle où Violette se rend dans une maison cossue afin d'assister à une conférence que doit y tenir la femme qui lit dans un café<sup>48</sup>. Dès son arrivée, la narratrice est particulièrement intimidée par les symboles d'opulence qui parsèment son parcours, et c'est avec réticence qu'elle se dirige vers l'entrée :

Il faudra monter, une à une, les marches du perron. C'est une corvée. Je suis une vraie pauvre. Je sais piétiner. Je ne sais pas monter. J'ai besoin des échoppes en terre battue, des cabinets plantés dans les jardins, des baraques, de la guérite des sentinelles. J'ai besoin du plain-pied. Je ne sais pas comment j'ai vécu mais j'ai vécu. J'ai besoin d'empoigner. Les beaux objets, les belles maisons exigeraient de moi une ascension. J'ai vécu. Je suis pressée. Après chaque marche du perron gravie, je me raidis dans l'insignifiance. Je ne veux pas monter. Je veux pénétrer une maison parce que j'ai une fringale de chaleur humaine<sup>49</sup>.

Une fois entrée dans la maison, la narratrice est immédiatement attirée par les domestiques, puisque, cela va de soi, ce sont ses semblables. Violette pénètre immédiatement les cuisines « qui ont des bruits d'usine », mais la relation qui s'établit entre les employés des bourgeois et la narratrice, si elle semble de prime abord signaler une solidarité de classe, se transforme :

Je m'élançe. Je me mélangerai à eux. Je travaillerai avec eux. Le cordon-bleu est bouffi. Il a trop chaud. Il partagera sa chaleur et son labeur avec moi. Je me penche sur sa joue droite, je me penche sur sa joue gauche. Je me penche sur la sauce blanche. Elle épaissit, c'est la pureté de mon intention. Puis-je faire cette chose avec vous? La cuisinière ne répond pas. Elle tourne et détourne la cuillère en bois. Je pose ma main sur la sienne. Je crois que je travaille avec elle. Mais elle a quitté la terre. Elle s'applique. C'est une princesse lointaine. J'allonge ma main sur la sienne. Je veux de la chaleur, je ne suis qu'un gâte-sauce. J'ai faim. Écoute ma plainte. Soulève ton récipient. Jette-le plus loin sur le fourneau.

---

<sup>48</sup> Cette scène se retrouve aux pages 207-214 de l'édition déjà citée.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 207-208.

Écoute. Le cœur bat fort lorsqu'on a faim. Si ton travail est raté, je t'aiderai. Nous recommencerons. Ce sont tes yeux injectés de sang qui m'ont donné confiance. Vieille femme, dis la phrase : « Viens ici que je t'embrasse... » Un baiser sur le front ce n'est pas long. C'est l'endroit possible de mon visage... Tu es ronde partout. Dis-la. Elle guette le liquide qui ne doit pas bouillir. Si je pouvais me refléter dedans avec ma demande, elle me verrait, elle m'entendrait. Je ne puis entraver ce labeur et cette application. Cette personne est un grave instrument. J'ai retiré ma main<sup>50</sup>.

Malgré toutes ses tentatives pour se rapprocher de la cuisinière, la narratrice réalise finalement que toute communication, toute entraide, tout partage entre elle et l'employée est impossible : celle-ci a été transformée en « grave instrument », en objet pratiquement inanimé, appliquant de manière mécanique les techniques culinaires qu'elle connaît. Il semble donc que soit en train de se réaliser dans cette scène un processus inverse à celui qui avait cours dans la relation de la narratrice aux objets : les objets étaient capables de prendre vie dans un contexte de pauvreté, rendant la misère plus supportable, y apportant un peu de beauté. Au contraire, un environnement d'opulence comme celui où se trouvent les domestiques a pour effet de rendre inertes, tels des objets, les êtres humains qui s'y meuvent.

Le plus étrange dans cette scène qui s'étale sur sept pages, ce qui attire l'attention et qui en fait un passage particulièrement mémorable de *L'affamée*, réside dans le leitmotiv qui rythme les descriptions. À quelques reprises dans son roman, Leduc se sert d'un procédé narratif semblable, qui consiste à intercaler une même phrase, ou plusieurs variantes de la même phrase, entre les différents moments d'une scène ou d'une évocation. Elle se sert par exemple de la phrase « Elle lit », qui revient régulièrement, avec insistance, lorsqu'elle pense à la femme qui lit dans un café. Dans la scène de la maison cossue que nous étudions, une phrase, dont le lien avec la scène ne saute pas immédiatement aux yeux, ponctue le récit : la phrase en question est à

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 209-210.

propos d'un commissaire-priseur qui, à l'aide de son marteau, frappe la narratrice à divers endroits de son corps. C'est de cette manière que toute la scène débute : ce qui pousse Violette à monter les marches qui l'intimident, c'est le marteau du commissaire-priseur qui l'a « poussée en avant », tandis que la saynète dans la cuisine citée plus haut est encadrée par les deux mentions suivantes : « Le marteau du commissaire-priseur frappe sur mon épaule. [...] Le marteau du commissaire-priseur frappe sur mon sein. » Aucune vente aux enchères n'a lieu au moment où la scène se déroule, et, si on peut postuler que les mentions sont issues de la remémoration d'une vente aux enchères passée dont le souvenir viendrait hanter la narratrice, il est assez évident que les coups qui sont portés à cette dernière par le commissaire-priseur relèvent de l'invention – ou de la métaphore.

Car qu'est-ce, en réalité, qu'une vente aux enchères? Ou plutôt que permet-elle? En théorie, la vente aux enchères est supposée établir des prix « justes », dans la mesure où elle constituerait l'un des rares contextes où l'offre et la demande se font directement face, qu'elles se confrontent sans intermédiaire. Or cette idée ne tient pas la route : tout économiste qui se respecte reconnaîtra qu'il existe bel et bien un troisième terme qui s'interpose entre l'offre et la demande, même lors d'une vente aux enchères, et c'est celui du marché. Les acteurs économiques qui sont dans la salle n'agissent pas dans une bulle déconnectée du monde extérieur (monde extérieur voué à recevoir éventuellement les objets qu'ils se procurent et au sein duquel lesdits objets ont bel et bien une certaine valeur d'échange). Les règles du marché s'appliquent dans une vente aux enchères comme partout ailleurs, ce que symbolise le rôle du commissaire-priseur, intermédiaire physique entre le vendeur et l'acheteur : un réel échange économique transparent se déroulerait entre deux personnes sans qu'il n'y ait besoin qu'un tiers se mêle de la gestion des transactions. Ce que la figure du commissaire-priseur nous apprend, c'est qu'il y a toujours médiation, et que, même dans une relation apparemment binaire, comme l'offre et la demande, une pensée réellement critique, une pensée réellement dialectique, parvient toujours à déceler

l'unificateur invisible. Le marteau du commissaire-priseur – et remarquons que c'est le marteau, et non le commissaire, qui frappe, autre instance de l'animation d'un objet inerte – punit Violette chaque fois qu'elle fait l'erreur de penser que l'amour ou la solidarité est possible entre elle et les employés des bourgeois, rappelant par là le marteau d'un juge infligeant un châtiment, juge étant lui aussi le tiers médiateur de deux parties qui s'opposent. Violette est punie par un coup de marteau par exemple lorsqu'elle s'adresse au sommelier et qu'elle « accouche » de cette « vieille phrase » : « Je lui dis que nous sommes des frères. » Le lieu commun est prononcé en vain, puisque l'interlocuteur de Violette a « les oreilles bouchées » : le marteau du commissaire-priseur la rappelle promptement à l'ordre, cette fois en la frappant « sur la tête ». Nous revenons encore une fois à la question de la possibilité d'une solidarité de classe, qui, dans les récits de Violette Leduc, échoue systématiquement : un élément, systématiquement, s'interpose.

En 1959, dans la préface de la traduction française d'*Histoire et conscience de classe*, Kostas Axelos, qui traduit l'ouvrage avec Jacqueline Bois, rappelle que la « perspective que s'efforce d'ouvrir Lukács dans son recueil d'essais est celle de la totalité » et que, pour y parvenir, le penseur marxiste opère avec la « catégorie fondamentale<sup>51</sup> » de la *médiation*. L'une des cibles d'*Histoire et conscience de classe*, et c'est l'une des raisons pour lesquelles le livre fut honni par les non-marxistes comme par l'appareil officiel du parti communiste, est la pseudo-objectivité des méthodes « scientifiques », au premier chef celle de l'économie positiviste, méthodes qui commettent la grave erreur d'isoler les phénomènes qu'elles étudient. Selon Lukács, la véritable connaissance objective d'un objet est un « acte indivis » qui doit comprendre sans les séparer « la connaissance de son caractère historique et la

---

<sup>51</sup> Kostas Axelos, « Préface de la présente édition » [1959], dans Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Minuit, 1960 [1923], p. 6-7.

connaissance de sa fonction réelle dans la totalité sociale<sup>52</sup> ». Pour réussir, il faut impérativement développer une forme de pensée, ou de méthode, dialectique, qui travaille à partir du concept de médiation : c'est ce dernier qui laisse entrevoir ce qui se cache derrière les oppositions apparentes (le marché, unificateur invisible de l'offre et de la demande, par exemple) et c'est ce concept de médiation également qui devient l'instrument du « dépassement permanent » dans la mesure où il donne à penser la totalité *en devenir* : pour Lukács, et cet exemple n'est malheureusement pas celui qui lui fait, rétrospectivement, le plus honneur, le Parti est le lieu essentiel de la médiation entre la théorie et la pratique, l'outil par lequel la conscience de classe adviendra en triomphant des obstacles. Au début des années 1950, ces idées hantent les réflexions de ceux qui ont lu *Histoire et conscience de classe* dans sa version allemande, qui circule, malgré l'anathème jeté sur sa parution, depuis 1923. Chez Violette Leduc, j'ai essayé de montrer brièvement que c'est également la question de la médiation qui est à l'honneur : la scène du « Sidi » de *Trésors à prendre* et celle du commissaire-priseur de *L'affamée* mettent en scène des relations où la solidarité est impossible, où se glisse un troisième terme abstrait qui empêche la communion. Rapportée à la conjugalité, qui est le thème central de toute l'œuvre de Violette Leduc, cette médiation invisible donne un nouveau sens aux couples qui parsèment les différentes fictions narratives étudiées jusqu'à présent : dans la prochaine section, j'aimerais tenter de lier ces deux éléments au moyen d'une analyse du premier « vrai » roman de Violette Leduc, *Ravages*. Central à mon analyse, le phénomène de la réification tel que pensé par Lukács, qui forme le cœur conceptuel d'*Histoire et conscience de classe*, viendra compléter ce qui vient d'être esquissé au moyens des idées de totalité et de médiation. Nous verrons alors en quoi la critique de l'imaginaire conjugal que conduit patiemment Violette Leduc au fil de ses œuvres relève d'un réel tour de force, aussi littéraire que politique.

---

<sup>52</sup> Georg Lukács, « Qu'est-ce que le marxisme orthodoxe? » [1919], dans *Histoire et conscience de classe*, *op. cit.*, p. 33.

### 3.2 Amour et réification

Du point de vue strictement politique, les années 1950 sont bien sûr marquantes, entre autres raisons à cause de l'ébranlement que provoque la mort de Staline en 1953, mais surtout celui, encore plus grand peut-être, que provoque la diffusion du Rapport Krouchtchev en 1956. Ce dernier soulignera, de façon somme toute assez retenue, quelques tares du bien-aimé père de la nation soviétique, ce qui rend désormais assez difficile le culte de Staline, resté relativement intact jusque-là malgré le bon nombre d'intellectuels, de droite comme de gauche, qui avaient ponctuellement dénoncé haut et fort les travers parfois monstrueux du régime politique en U.R.S.S., et ce, depuis les années 1930. La première moitié des années 1950 constitue ainsi « l'apogée du communisme » en France, 1956 étant généralement considérée comme le premier signe sérieux de son déclin.

La popularité des idées et des idéologèmes communistes dans le champ littéraire a souvent jeté une certaine ombre sur la littérature produite à cette époque : il faut dire que, parallèlement à l'apogée du communisme, on assiste au mariage entre littérature et politique que consacre le concept sartrien de « littérature engagée », et dont le point culminant chevauche paradoxalement la naissance et le développement d'une « crise » du roman, crise qu'on transformera, commodément, en « école littéraire », alors que les différents romanciers et romancières s'y rattachant eurent au fond peu de choses en commun, si ce n'est le rejet des formes antérieures de narration romanesque. C'est ce portrait sommaire qui fait poser sans sciller le jugement suivant au critique Yves Baudelle, à propos de la littérature des années de l'après-guerre :

cette littérature des années 1945-1955, littérature de contenu, philosophique, idéologique, se cantonne dans une écriture conventionnelle qu'illustrent entre autres les romans d'Aragon. Le théâtre d'alors, vigoureux, est sans invention dramaturgique : Montherlant, Anouilh, Sartre – sans parler des boulevardiers – ont une écriture dramatique au fond traditionnelle. En fait, sur le plan formel, seule la

poésie, sur la lancée de la révolution surréaliste, est déjà moderne, et depuis longtemps<sup>53</sup>.

On voit encore ici non seulement l'intérêt, mais le besoin criant de prendre en considération la production féminine pour mener à bien toute ambition un tant soit peu sérieuse d'histoire littéraire : la période de 1945 à 1955 que circonscrit Yves Baudelle est celle, par exemple, qui voit les débuts de trois grands noms de la littérature des femmes, Nathalie Sarraute, Violette Leduc et Hélène Bessette, qui, même si elles ne jouiront pas toutes de la même notoriété, méritent à juste titre d'être considérées comme des piliers du renouvellement formel du roman. Certainement, leurs œuvres peuvent toutes à bon droit être qualifiées de « modernes », je dirais même qu'elles sont le contrepoint dialectique d'une « littérature de contenu [qui] se cantonne dans une écriture conventionnelle ». Ces écrivaines, je le crois fermement, doivent être étudiées si on veut comprendre les développements que connaît la forme romanesque – et plus largement la littérature – en France après la Deuxième Guerre mondiale.

Très certainement, autant du fait des caractéristiques de leur écriture que de leur positionnement dans le champ littéraire, ces trois romancières, pour ne nommer qu'elles, font imploser de l'intérieur l'opposition entre littérature engagée et nouveau roman. Comme je l'ai esquissé à la fin du chapitre précédent, étudier la littérature des femmes invite à établir des filiations qui mettent à mal les découpages historiographiques habituels. C'est ainsi qu'une piste de réflexion intéressante pour repenser la littérature française des années 1950 se retrouve dans la reprise, par une nouvelle génération de romancières, de la métaphore théâtrale pour aborder les questions des réflexes conjugaux. Par exemple, la suite que concocte Françoise

---

<sup>53</sup> Yves Baudelle, « Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945 », dans Dominique Viart et Frank Baert, *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 35.



Mallet-Joris au *Rempart des béguines*, *La chambre rouge*, dramatise le caractère théâtral de la relation conjugale de manière évidente, puisque, cette fois, l'intrigue amoureuse se déroule entre l'héroïne du *Rempart* et un metteur en scène en visite dans sa ville. En parallèle des déboires amoureux se monte une pièce de théâtre qui, une fois établie l'histoire de cette métaphore chez les écrivaines françaises, peut difficilement ne pas être comprise en tant que procédé servant à démasquer l'idéologie amoureuse, surtout si on sait que, comme Colette, Mallet-Joris était une grande lectrice de Balzac. De plus, ce rapprochement, ici entre Françoise Mallet-Joris et Colette ou Simone de Beauvoir, permet de lire conjointement des écrivaines de renom et des écrivaines qui ont, de nos jours, presque complètement sombré dans l'oubli.

En s'appropriant la métaphore du théâtre conjugal, cette troisième génération d'écrivaines la transforme légèrement, comme on peut le constater en lisant le premier roman de Françoise Sagan, *Bonjour tristesse*, publié en 1954, et où on retrouve très certainement cette même idée de « mise en scène de l'amour », poussée à son paroxysme. *Bonjour tristesse* relate les tribulations d'une jeune femme, Cécile, qui voit la vie qu'elle mène menacée par le mariage imminent de son père avec sa maîtresse du moment. Ne souhaitant pas mettre fin à une vie oisive où l'absence d'engagement est le mot d'ordre, elle tente d'empêcher cette union fatidique en s'improvisant metteur en scène : elle convainc son propre amant et l'une des anciennes maîtresses de son père de feindre une relation amoureuse afin de rendre celui-ci assez jaloux pour qu'il trompe sa trop raisonnable fiancée. Le terme de « metteur en scène » est utilisé par la narratrice elle-même, une première fois alors qu'elle se demande si ses calculs sont justes : « J'étais l'âme, le metteur en scène de cette comédie. Je pourrais toujours l'arrêter », et une seconde fois alors que le jeu est

bien entamé et que le rôle de metteuse en scène la « passionnée<sup>54</sup> » désormais. Malgré sa conviction de maîtriser le déroulement des choses, la narratrice est rapidement dépassée par le cours des événements : le roman se termine sur le suicide de la fiancée déchue, suicide maquillé par celle-ci en accident d'automobile, accentuant encore l'idée de théâtre.

La narratrice de *Bonjour tristesse*, Cécile, entretient cependant des différences significatives avec ses prédécesseuses romanesques : d'abord, par l'absence chez elle de toute trace du sentiment amoureux – elle cumule les relations insignifiantes sans jamais s'attacher aux garçons dont elle partage la couche; ensuite, par son anti-intellectualisme affiché. Contrairement à l'ensemble presque complet des héroïnes étudiées jusqu'à présent, Cécile dédaigne féroce la lecture, peu importe le type. L'étude de Bergson et de Kant, forcée par sa future belle-mère, la désespère, tout comme elle prend la peine de décrire son attitude de jeune fille face aux œuvres fictionnelles :

Peut-être n'ai-je pas assez lu? En pension, on ne lit pas, sinon des œuvres édifiantes. À Paris, je n'eus pas le temps de lire : en sortant de mon cours, des amis m'entraînaient dans des cinémas; je ne connaissais pas le nom des acteurs, cela les étonnait. Ou à des terrasses de café au soleil; je savourais le plaisir d'être mêlée à la foule, celui de boire, d'être avec quelqu'un qui vous regarde dans les yeux, vous prend la main et vous emmène ensuite loin de la même foule. Nous marchions dans les rues jusqu'à la maison. Là il m'attirait sous une porte et m'embrassait : je découvrais le plaisir des baisers. Je ne mets pas de nom à ces souvenirs : Jean, Hubert, Jacques... Des noms communs à toutes les petites jeunes filles<sup>55</sup>.

Or, même si elle ne connaît pas le nom des acteurs (pas plus que celui de ses anciennes flammes), Cécile consomme quand même de la narration

<sup>54</sup> Françoise Sagan, *Bonjour tristesse*, Paris, Julliard, 1954, p. 103 et 162-163.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 27.

cinématographique, qu'elle peut supporter, contrairement aux livres, parce qu'elle est véhiculée principalement par des images, que l'effort mental requis est moindre, et peut-être parce que le caractère public de sa diffusion crée l'illusion de ne pas être seule. Ce n'est donc plus tout à fait le théâtre qui est ici utilisé comme métaphore, mais bien plutôt le cinéma, qui entretient certes des ressemblances avec son ancêtre, mais qui s'en distingue aussi radicalement. Cécile conserve le terme de metteuse en scène, issu du monde du théâtre, mais on comprend bien ici que le terme juste serait plutôt celui de *réalisatrice*. Même si les dialogues sont présents dans un film, ce n'est pas ce qui reste gravé dans la mémoire de la narratrice, comme en témoigne son rapport général au langage; pour elle, les mots sont parfaitement déconnectés de la réalité qu'ils désignent. C'est ainsi qu'elle se laisse prendre au jeu de son propre scénario lorsqu'elle voit Cyril, son amant, dans les bras d'une autre :

quand nous voyions Cyril et Elsa ensemble, témoignant ouvertement de liens imaginaires, mais si parfaitement imaginables, mon père et moi pâlissons ensemble, le sang se retirait de mon visage comme du sien, attiré très loin par ce désir de possession pire que la douleur. Cyril, Cyril penché sur Elsa... Cette image me dévastait le cœur et je la mettais au point avec lui et Elsa sans en comprendre la force. Les mots sont faciles, liants; et quand je voyais le contour du visage de Cyril, sa nuque brune et douce inclinée sur le visage offert d'Elsa, j'aurais donné n'importe quoi pour que cela ne fût pas. J'oubliais que c'était moi-même qui l'avait voulu<sup>56</sup>.

Seules les perceptions visuelles, les images, font réagir Cécile, pour qui les mots ne sont qu'une série d'éléments agencés ensemble pour former un scénario imaginaire qu'elle est incapable de projeter dans la réalité... tout comme, plus jeune, elle usait à tout vent du terme « faire l'amour » jusqu'à ce que l'expérience de la réalité associée à l'expression la rende soudainement trop pudique pour le prononcer. C'est un rapport cinématographique à l'image qui fait réagir la jeune narratrice, qui observe d'ailleurs

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 162-163.

son amant à la manière d'un plan rapproché : « le contour du visage de Cyril, sa nuque brune et douce inclinée sur le visage offert d'Elsa », c'est-à-dire une série de gros plans qui empêchent une vision d'ensemble de la situation.

Au contraire de ce qu'on a voulu y voir, ce roman ne fait cependant pas l'apologie d'un anti-intellectualisme dévergondé, puisque les conséquences de la perte de confiance envers le langage sont clairement mélodramatiques, et affectent la narratrice que pourtant rien n'atteint. Il me semble bien plutôt que la dissociation des mots et de la réalité est ici problématisée, sous forme littéraire, par la jeune romancière, ce qui la place dans la lignée de Colette et de Beauvoir : Claudine, Fanny, Françoise et Cécile sont toutes aux prises avec des relations conjugales qui sont empêtrées dans les narrations convenues. Le ton accusateur de Colette envers la littérature et le théâtre s'adoucit chez Beauvoir, pour qui les mots gardent un potentiel salvateur, tandis que Sagan expose une dissociation complète entre le langage et la réalité qu'amplifie la culture de l'image naissante. Toutes trois, par contre, et c'est là tout l'intérêt de croiser leurs œuvres, font de la conjugalité un scénario perfide qu'il convient de dévoiler pour ce qu'il est.

Le cinéma, nous l'avons vu, est un élément important de *L'asphyxie*, publié en 1946, dans la mesure où les images projetées à l'écran médiatisent le rapport à la conjugalité des différents personnages : on en voit l'impact concret par la dernière réplique de la femme du couple avoisinant la narratrice. Deux ans plus tard, Nathalie Sarraute, qui n'avait jusqu'alors publié que *Tropismes*, en 1939, fait sa réelle entrée dans le champ littéraire avec *Portrait d'un inconnu*, dont Sartre signe une préface élogieuse. Cette étrange fiction donne voix à un narrateur qui procède à l'analyse obsessionnelle des gens de son entourage ainsi que de lui-même. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment le Éric de Yourcenar, le narrateur anonyme de *Portrait d'un inconnu* ainsi que Jacques Hold, qui relate l'histoire du *Ravissement de Lol V. Stein*, ont une série de similarités qui nous éclairent sur le traitement de la conjugalité chez ces écrivaines.

Pour le moment, je souhaite seulement souligner le caractère « voyeur » de la voix narrative dans le premier roman de Sarraute, voix narrative dont l'unique rôle est d'observer les autres et de fournir une série d'explications précises de leurs faits et gestes, un caractère qui, on peut le supputer, provient peut-être, lui aussi, d'une fréquentation accrue des cinémas :

Il m'est arrivé parfois, étant assis près d'elles dans une salle de spectacle, de sentir, sans les regarder, tandis qu'elles écoutaient près de moi, immobiles et comme pétrifiées, la trajectoire que traçaient à travers toute la salle ces images, jaillies de la scène, de l'écran, pour venir se fixer sur elles comme des parcelles d'acier sur une plaque aimantée. J'aurais voulu me dresser, m'interposer, arrêter ces images au passage, les dévier, mais elles coulaient avec une force irrésistible droit de l'écran sur elles, elles adhéraient à elles, et je sentais comme tout près de moi, dans l'obscurité de la salle, immobiles, silencieuses et voraces, elles les agglutinaient<sup>57</sup>.

Évidemment, ce que le narrateur croit percevoir chez « elles » n'entretient aucune commune mesure avec le réel. Il est cependant plausible et même probable que la plupart des commentaires du narrateur à propos d'autrui relèvent de la projection – et on pourrait se demander si la projection en tant que mécanisme psychologique de l'inconscient et la projection en tant que technique cinématographique n'entretiennent pas plus de similarités qu'il n'y paraît au premier coup d'œil. La lectrice en apprendrait dès lors très peu sur la réalité qui entoure le narrateur, mais énormément, en contrepartie, sur tout ce qui se trame secrètement chez celui qui définit son « rôle » par sa « qualité de corps conducteur à travers lequel passaient tous les courants dont l'atmosphère était chargée<sup>58</sup> ». Le rapport à l'écran décrit dans la citation précédente est par conséquent probablement celui du narrateur même, et nous indique que ses schèmes interprétatifs sont peut-être le résultat de toutes ces images fixées sur lui « comme des parcelles d'acier sur une plaque aimantée ».

---

<sup>57</sup> Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1948, p. 42.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 131.

Ce rapport au cinéma n'est pas sans importance pour l'analyse qui nous occupe, ne serait-ce que dans la mesure où, comme si elle donnait suite à l'épisode du feuilleton de *L'asphyxie*, la première scène de *Ravages* se déroule, elle aussi, dans une salle de cinéma. Thérèse, la protagoniste, alors en concubinage avec une autre femme du nom de Cécile, fait la rencontre de Marc, avec qui elle se mariera quelques centaines de pages plus tard, et à cause duquel elle devra subir un avortement illégal qui lui coûtera pratiquement la vie. L'incipit du roman va comme suit :

J'écoutais les grandes voix abstraites. L'ouvreuse ouvrit les portières capitonnées : les voix plus proches eurent la même résonance antique. L'ouvreuse chercha avec sa lampe où elle pourrait me caser. Pas un strapontin n'était libre. Je m'appuyais à la cloison, je me demandais à quoi rêvait le machiniste. La colonne horizontale de lumière sortait du hublot à la hauteur de ma bouche, l'ouvreuse, à ma stupéfaction, regardait l'écran. Je l'imitai. L'avion sur skis atterrit, les explorateurs sortirent, équipés, de la carlingue, ils déplièrent les toiles, ils montèrent les tentes, ils rangèrent leurs caisses de vivres sous un fortin de glaçons. Un spectateur se leva, quitta le rang. L'ouvreuse m'emmena jusqu'au fauteuil libre. Je m'assis, je me mis dans le plaisir des autres. Le commentateur expliquait comment le chef de cordée avait creusé six mille marches avec son piolet. Je tournai la tête : mon voisin se tenait droit. Son attention me toucha<sup>59</sup>.

Ce voisin, qu'elle rencontre au hasard d'un siège qui se libère, c'est Marc, l'homme que Thérèse est destinée à épouser. Lorsque le documentaire se termine, un dessin animé est projeté. Contrairement à la salle qui s'esclaffe, Marc reste neutre. C'est devant ce calme stoïque que Thérèse se prépare lentement à offrir une cigarette à son voisin, pendant qu'un troisième court métrage passe à l'écran, cette fois présentant une fiction narrative à saveur sombre :

Je sortis ma main et ma cigarette avec précaution, sans quitter l'écran des yeux, je dépliai les pétales sur mes doigts, j'offris une cigarette à un profil. *Un metteur en scène invisible me dirigeait*. L'homme accepta ma cigarette

---

<sup>59</sup> Violette Leduc, *Ravages*, *op. cit.*, p. 13.

sans tourner la tête de mon côté, les ciseaux du meurtre tombèrent sur l'oreiller du petit garçon, ma main sortit ma boîte d'allumettes, les assassins traînèrent le cadavre sur la terrasse, ma main frota avec crainte l'allumette sur la boîte, le petit garçon vit que le couple d'assassins traînait le cadavre sur la terrasse. J'allumai sa cigarette et la mienne. L'odeur de pâtisserie des Camel fut nôtre. Il fumait sans avidité, l'enfant jouait à cache-cache sur les toits, avec les meurtriers. C'était la première fois que je faisais des avances à un homme mais je n'y pensais pas. Courses, bagarres, enquêtes, rapt, évasions, interrogatoires se succédaient sur l'écran. Je souhaitai et redoutai la fin de la séance<sup>60</sup>.

Ce passage est particulièrement intéressant en ce qu'il alterne les scènes du film et les gestes de la protagoniste beaucoup plus rapidement que dans la scène du feuilleton de *L'asphyxie*. On notera également avec intérêt le triangle de protagonistes à l'écran : un « couple » d'assassins et un petit garçon... De plus, la narratrice évoque directement la force qui la guide lorsqu'elle mentionne qu'un « metteur en scène invisible » la dirige. On voit très clairement que les images à l'écran et la réalité s'entremêlent de façon bientôt indissociables, et que l'audace de la narratrice qui offre une cigarette à un inconnu n'est pas l'expression d'une certaine liberté face aux contraintes sociales de l'époque. L'incipit de *Ravages* nous invite donc à concevoir, et ce, dès le tout début du roman, les faits et gestes de la narratrice comme relevant d'une puissance narrative qui la dépasse. Et chaque fois que Thérèse pose un geste ou prend une décision dans *Ravages*, il semble que ce ne soit pas par souci de l'autre, qu'elle n'agisse pas guidée par le désir d'une personne précise, mais bien plutôt qu'elle vive un désir abstrait d'affection ou de passion que des individus parmi tant d'autres – et en l'absence de ceux-ci, des objets! – sont ponctuellement chargés de combler. Elle

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 14-15. Je souligne.

ne « souffre pas », elle « convoite jusqu'à la folie<sup>61</sup> »... puisque, comme elle le dit elle-même, « tous nos amours sont un même prolongement<sup>62</sup> ».

Lorsque Marc tombe malade, alors qu'elle vit encore en concubinage avec Cécile, Thérèse échoue initialement à aller lui rendre visite à l'hôpital et, désœuvrée, elle commence à filer un couple en écoutant la conversation de ses membres :

Comment joindre Marc dans cet abîme d'organisation? Je n'avais rien à confier aux troènes taillés. J'étais partie avant la fin des visites. Je suivis un homme et une femme à proximité de l'hôpital, je profitai de la volonté des deux inconnus.

- Je ne peux pas, je ne peux pas lui faire cela tout de suite avec toi, disait-elle. Attends au moins qu'il meure. Attends au moins quinze jours : nous serons plus tranquilles, disait la femme.

- Viens donc! dit l'homme.

Il héla un taxi, il la poussa sur les coussins, il la prit dans ses bras à l'intérieur du taxi<sup>63</sup>.

Tout juste après cette scène, c'est encore dans un cinéma que Thérèse s'enfuit : chaque fois que l'émotion la submerge, elle s'empresse de revenir « vite aux acteurs sur l'écran<sup>64</sup> ». Visiblement, Thérèse, ainsi que l'ensemble des narratrices de Violette Leduc, se repaît de narration conjugale, spécialement lorsque de fortes émotions l'habitent. Il est difficile de ne pas penser que la consommation de narration conjugale dans des moments-clés (soit au cinéma, soit en filant des couples) est une façon de contenir le déchaînement émotionnel d'un désir contrarié, comme quand Thérèse se sent parfaitement impuissante devant la bureaucratie qui l'empêche d'avoir accès à Marc. C'est aussi un désir contrarié, ne l'oublions pas, qui pousse la première héroïne de Sagan à orchestrer la destruction de la maîtresse de son père : si

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 188.



ce désir n'est pas proprement sexuel, il reste l'expression d'une volonté de puissance, et pour ceux qui seraient plus portés que moi vers la chose psychanalytique, il serait (trop) aisé d'arguer que la protagoniste de *Bonjour tristesse* est mue par un complexe d'Œdipe non résolu. Il reste que, chez Sagan comme chez Leduc, la consommation d'images rend les partenaires de leurs héroïnes d'une certaine façon interchangeables, même si Cécile se garde de l'idéologie amoureuse tandis que Thérèse y plonge tête première. Le caractère interchangeable des partenaires de la narratrice de *Bonjour tristesse* est d'ailleurs mentionné explicitement dans le roman de Sagan, Cécile ne mettant « pas de nom » à ses souvenirs : « Jean, Hubert, Jacques... Des noms communs à toutes les petites jeunes filles », comme elle écrit de façon assez cynique pour une jeune femme d'à peine 20 ans, et, ajoutons-le, d'une façon qui surprend dans la bouche d'une *femme*, point. L'objectification quelle fait subir aux garçons qu'elle embrasse – et à l'ensemble de son entourage par ailleurs – est une attitude qu'on a souvent relevée et critiquée chez les hommes; en présentant des femmes pour qui les partenaires perdent toute consistance propre et unique, les romans de Françoise Sagan et de Violette Leduc semblent indiquer que l'attitude se généralise plutôt dans les années 1950 et qu'on assiste à un phénomène d'époque : je crois qu'on peut à bon droit parler d'un saut dialectique, où l'accroissement quantitatif d'un phénomène donne lieu à une transformation d'ordre qualitatif. J'y reviendrai un peu plus loin.

Tâchons, pour le moment, de comprendre ce qui se joue dans les romans de l'époque – et en quoi *Ravages* le déjoue. Pour ce faire, il me semble indispensable de revenir aux idées de Georg Lukács, rapidement évoquées à la fin du dernier chapitre, popularisées en France, rappelons-le, au courant des années 1950. Les caractéristiques que je viens d'esquisser à propos de l'interchangeabilité des partenaires amoureux / sexuels sont bel et bien ce qui définit la structure marchande de manière générale, et, bien entendu, l'idée même de marchandise. Il est certain pour le Lukács des années 1920 que le problème de la marchandise n'est pas un problème comme un autre de notre monde moderne, mais qu'il est plutôt « le problème central,

structurel, de la société capitaliste dans toutes ses manifestations vitales ». Selon le philosophe, c'est uniquement dans la structure de l'échange marchand qu'on peut découvrir « le prototype de toutes les formes d'objectivité et de toutes les formes correspondantes de subjectivité dans la société bourgeoise<sup>65</sup> ». Ces questions peuvent sembler banales aujourd'hui, alors qu'il est devenu habituel de comparer les relations amoureuses – et notamment la monogamie sérielle qui est désormais le standard occidental – à des relations marchandes où l'autre est « consommé » au même titre que n'importe quel objet à l'obsolescence programmée. Mais la nouveauté de Lukács, à l'époque où est rédigé *Histoire et conscience de classe*, et plus précisément l'essai intitulé « La réification et la conscience du prolétariat », est de défendre l'idée que la structure marchande s'est généralisée à l'ensemble des manifestations de la vie, et que la conscience humaine en est désormais tributaire : Lukács parle plus précisément d'une conscience humaine *réifiée*. Si une version édulcorée, facilement accessible de cette idée a aujourd'hui fait son chemin dans le discours social, les concepts qui en forment la base à l'époque où Lukács les pense (et dans les années 1950 en France, moment où ils commencent à être plus largement propagés) sont plus complexes qu'il n'y paraît et méritent qu'on les développe brièvement avant de pouvoir les lier à l'analyse qui nous intéresse. C'est rendre hommage aux intuitions les plus puissantes du philosophe hongrois que de prendre le temps d'analyser la source d'un concept, puisque, comme il le dit si bien lui-même, la véritable connaissance objective d'un objet ne peut jamais faire l'économie de son développement historique.

Pour bien comprendre ce que signifie, pour Lukács, le terme de « réification », il faut d'abord établir la chaîne conceptuelle dont ce terme est le résultat, ce qui nous oblige, qu'on le veuille ou non, à revenir, encore une fois, à Hegel. *Histoire et conscience de classe* fut accusé de déviationnisme notamment à cause de sa contestation explicite de

---

<sup>65</sup> Georg Lukács, « La réification et la conscience du prolétariat », dans *Histoire et conscience de classe*, *op. cit.*, p. 109.

la thèse faisant de la dialectique une « coquetterie » de la philosophie hégélienne. Pour Lukács, au contraire, la dialectique marxienne est la seule chose à laquelle on doit s'attacher, puisqu'elle constitue une *méthode, scientifique* de surcroît. Cette méthode est directement empruntée par Marx à Hegel, dont la pensée n'est donc pas rejetée en bloc par Lukács, même s'il en critique bien des aspects. C'est ainsi qu'on retrouve le fondement conceptuel de la réification dans la notion hégélienne d'aliénation : un sujet et un objet sont impliqués dans une relation où ils interagissent de manière saine, c'est-à-dire que le sujet est en mesure de se projeter dans l'objet que sa conscience embrasse, transformant par là l'objet, qui le transforme lui-même en retour. L'aliénation n'a donc pas, chez Hegel, le sens négatif qu'on lui reconnaît généralement aujourd'hui; c'est Marx qui donnera un nouveau tour à l'idée d'aliénation quand il l'appliquera à la situation de l'ouvrier privé du produit de son travail. Dans cette situation, le mouvement de va-et-vient entre le sujet et l'objet est par conséquent interrompu, donnant lieu à un nouveau réflexe de la conscience : le fétichisme (de la marchandise). De nouveau il faut ici mettre de côté le sens commun attribué à ce terme, qui s'éloigne de ce que Marx en a fait. Issu des religions animistes, le « fétiche » est un objet de culte qu'on a investi de propriétés diverses, par exemple celui de faire pleuvoir ou de favoriser des récoltes abondantes. Le fétichisme de la marchandise consiste donc à pourvoir la marchandise de qualités, d'une *valeur* qu'elle ne possède pas, ou plus précisément qu'elle ne possède que parce qu'elle est le résultat d'une série d'opérations humaines rendues invisibles lorsque ladite marchandise est achetée et consommée. Pour l'acheteuse ou l'acheteur, le prix de la marchandise, sa valeur d'échange, n'est pas relié à tout le travail humain à son origine, et semble émaner directement de l'objet, d'où l'idée de fétichisme. On comprend comment, par extension, le terme en est venu à désigner des préférences sexuelles tellement précises qu'elles font fi de tout le reste : celui qui a un fétiche des pieds, par exemple, isole cette partie du corps de l'être humain qui y est accroché et qui le sous-tend.

La réification telle que l'entend Lukács entretient beaucoup de similitudes avec le fétichisme de la marchandise. Elle y est, en fait, directement reliée : elle est le processus par lequel les conditions de production d'un objet sont occultées, et, pour Lukács, qui utilise le terme beaucoup plus systématiquement que Marx, elle est devenue l'attitude fondamentale de la conscience humaine en régime capitaliste. C'est un autre des aspects de la description de la réification par Lukács qui déplut, soit cette généralisation à l'ensemble des êtres humains, indifféremment de leur appartenance de classe :

la différence entre l'attitude du travailleur vis-à-vis de la machine particulière, celle de l'entrepreneur vis-à-vis du type donné d'évolution du machinisme et celle du technicien vis-à-vis du niveau de la science et de la rentabilité de ses applications techniques, est une différence purement quantitative et de degré, et non une différence qualitative dans la structure de la conscience<sup>66</sup>.

C'est bien ce qui distingue la réification du fétichisme de la marchandise, et la raison pour laquelle Lukács préfère le premier terme : là où le fétichisme est une attitude ponctuelle que l'acheteur ou l'acheteuse adopte inconsciemment quand il se procure divers produits contre de l'argent, la réification, à l'époque où Lukács rédige *Histoire et conscience de classe*, est en voie de devenir, si elle n'est pas déjà devenue, la structure fondamentale de la conscience humaine en régime capitaliste. Ainsi, la structure marchande, qui, rappelons-le, « dissimule toute trace de son essence fondamentale – la relation entre hommes », est désormais la « forme constitutive » de toute la société, en ce qu'elle est parvenue à « pénétrer l'ensemble des manifestations vitales de la société et les transformer à son image, au lieu de lier seulement de l'extérieur des processus par eux-mêmes indépendants d'elle et orientés vers la production de valeurs d'usage<sup>67</sup> ». Pour ce faire, il faut que l'idée d'égalité formelle, si

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 111.

chère à l'idéologie bourgeoise, se soit étendue aux objets comme aux hommes, puisque la forme marchande ne devient possible en tant que « forme de l'égalité, de la permutabilité d'objets qualitativement différents que si ces objets sont saisis [...] comme formellement égaux<sup>68</sup> ».

À la lumière de ces remarques, nous pouvons aisément constater qu'une conscience réifiée active est à l'œuvre chez la Cécile de Sagan qui consomme les partenaires. Cela se dessine de manière encore plus nette chez Leduc : les partenaires de ses héroïnes sont devenus tellement interchangeables que même des objets sont susceptibles de prendre leur place. C'est cette question même, on se le rappellera, qui bouleverse la protagoniste de *L'affamée* lorsqu'elle ouvre sa revue au hasard et qu'elle tombe sur cette citation : « ... on ne me fera jamais croire qu'un amour humain se passe du désir et ne s'en nourrit pas, ou alors pourquoi n'aimerais-je pas un arbre, un chien, n'importe quoi? ou rien? » Elle relit la citation, puis affirme : « La foudre est tombée sur tous les arbres », avant de passer le reste du livre à faire mentir l'auteur de ce passage, en jetant son dévolu sur les objets de son entourage...

Certainement, le monde littéraire de Violette Leduc est un monde de la réification, où l'amour, le désir et la passion sont indissociables d'un rapport marchand à l'autre – et par là standardisés. Qui en douterait n'aurait qu'à se reporter à la première scène de *Ravages*, qui présente la rencontre de Thérèse et de Marc puis leur dîner au restaurant de façon assez peu romanesque : « Je me demandais s'il pourrait payer et je décidai qu'il paierait, dût-il mendier de table en table. Je voulais qu'il payât. Je fumais d'une main, et de l'autre j'assouplissais le cuir du porte-billets dans la poche de mon imperméable. Il paierait, il fallait qu'il payât, et à chaque gorgée que j'avalerais il dépenserait un peu plus<sup>69</sup>. » Thérèse se rappelle cependant très vite que rien n'est

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>69</sup> Violette Leduc, *Ravages*, *op cit.*, p. 22-23.

gratuit et exige après-coup de partager les frais de la soirée, ce que Marc refuse. Mais Thérèse entend une voix, qui lui susurre qu'il faudra qu'elle « paie », qu'elle « rembourse » d'une manière ou d'une autre si elle accepte la faveur de Marc. C'est effectivement ce qui se produit par la suite quand les deux tourtereaux prennent un taxi et que Thérèse se sent obligée de rembourser sa part du dîner par la fellation qu'elle offre sans plaisir à son compagnon. C'est encore sous le sceau de l'argent qu'un peu plus tard, les rapports de Thérèse et Marc se développent : Marc décide d'accompagner Thérèse dans le train qui la mène vers sa partenaire, Cécile, qui habite en banlieue. Pour Thérèse, le prix du billet de train est une dépense significative, rendue possible par de nombreuses privations; Marc, quant à lui, monte simplement dans le train sans payer :

Il me frustrait de mon arrivée dans la gare, il violait mon départ. Je courais derrière lui et, malgré moi, je le suivais. [...] Il m'offrait une balade ce mince héros de contravention, ce voleur de trajet qui se rattachait à la confrérie des resquilleurs. [...] Le prix du billet à chaque voyage, les sacrifices qu'il représente dans mon budget se réduisent à rien. Il y a des voleurs. C'est le krach de l'argent et de l'honnêteté. Il y a des voleurs. L'argent perd de son prestige, l'argent est une valeur élastique<sup>70</sup>.

Comme bien des personnages chez Leduc, Thérèse est obsédée par l'argent, elle y pense constamment, ce qui se manifeste par une propension à griffonner des additions et des soustractions de sommes. C'est d'ailleurs une source de discorde entre elle et Cécile, cette dernière découvrant régulièrement des petits bouts de papier barbouillés de calculs qui ne correspondent pas aux dépenses réelles de leur ménage. Cécile demande à Thérèse s'il s'agit de recettes qu'elle compte faire en recommençant à travailler comme colporteuse, mais n'obtient pour toute réponse que le mutisme têtue de sa partenaire. L'hypothèse de Cécile est plausible, certes, mais on est en droit de se

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

demander s'il ne s'agit pas simplement d'une lubie de Thérèse, incapable de penser son existence sans la réduire à une série de calculs...

Revenons maintenant à la réification : nous l'avons bien souligné, la radicalité de Lukács consiste à généraliser les tendances du fétichisme à l'ensemble des sphères de la vie. Dans les années 1950 en France, cet aspect d'*Histoire et conscience de classe* retient l'attention et suscite de nouveaux développements. C'est le cas notamment de Joseph Gabel, philosophe et sociologue d'origine hongroise comme Lukács, naturalisé français en 1950, et lecteur enthousiaste d'*Histoire et conscience de classe* avant même sa traduction française. Formé en psychopathologie, Gabel s'intéresse à la « schizophrénie » : en bon marxiste pour qui les tares individuelles traduisent les coûts psychiques d'un mode de production, Gabel associe la « schizophrénisation » du monde contemporain à la réification. Selon lui, celle-ci peut adéquatement décrire des troubles « schizophréniques » caractérisés par un rationalisme morbide où le quantitatif a largement pris le pas sur le qualitatif, ce qu'il appelle la « quantification des qualités ». Le deuxième aspect de ces troubles est une transformation du rapport au temps, qui a perdu, comme à peu près toute chose, son aspect qualitatif : il ne constitue désormais qu'une mesure du travail, où toutes les heures se valent et deviennent commensurables. « La temporalité du monde réifié nous apparaît désormais comme une véritable temporalité schizophrénique », nous dit Gabel, à la suite de Lukács. « Il en résulte une conséquence importante : l'incompréhension radicale de la conscience réifiée devant le phénomène de l'histoire. » Cette quantification des qualités qui mène à une incompréhension radicale de l'histoire est précisément ce qui est au fondement du rapport conjugal représenté dans *Bonjour tristesse* : la narratrice est dépassée par sa propre mise en scène, parce que, prisonnière d'une conception quantitative de la temporalité, elle est incapable de réfléchir aux conséquences de ses actes, réflexion qui impliquerait de se projeter dans un temps autre que le seul présent du désir. Son rapport au cinéma, et celui qui commence à se généraliser dans les années 1950, est le pendant de cette tare

fondamentale : la quantification de la qualité est le contrepoint d'une spatialisation de la temporalité propre à l'image visuelle.

« Toute réification est d'abord un oubli », ainsi que le formule adroitement l'un des plus grands dialecticiens du XX<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup> : cela s'applique aux vies individuelles comme à l'histoire collective. Chez Leduc, cette « schizophrénisation » va encore plus loin. La vie conjugale, qui est le thème dominant – le seul, a-t-on parfois l'impression – de toute son œuvre, est constituée par un unique motif, dont la répétition dépend d'un double oubli temporel : celui, spécifique et individuel, du passé et des relations précédentes, et celui, général et historique, de l'évolution de la conjugalité en tant que forme sociale issue de la culture bourgeoise, c'est-à-dire l'oubli du fait que la conjugalité hétérosexuelle est le produit de forces sociales, elles-mêmes produites par des forces économiques qui s'incarnent dans des rapports de classes. La culture dominante est la culture de la classe dominante, qui comprend les formes que les relations interpersonnelles peuvent (ou non) emprunter. La Thérèse de *Ravages*, que l'on peut à bon droit identifier à l'héroïne de *L'affamée*, et pourquoi pas, à la protagoniste sans nom de *L'asphyxie*, souffre tout particulièrement de la forme rigide de rapports interpersonnels établis pour légitimer la hiérarchie économique dont elle constitue le plus bas échelon... Alors que la réification va bon train et que les intellectuels français des années 1950 commencent à prendre conscience de l'ampleur du phénomène, l'oubli est déjà devenu la condition *sine qua non* de l'amour.

C'est dans cet esprit que Gabel explique encore que le sujet « schizophrénique » refuse le changement. Ce comportement semble correspondre aux héroïnes leduciennes, par leur enfermement dans un scénario répétitif d'où tout changement réel est a priori exclu. C'est, d'une certaine façon, ce que Gabel décrit lorsqu'il aborde

---

<sup>71</sup> Theodor Adorno, « Le prix du progrès », dans Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison* [1947], trad. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 2017 [1974], p. 347.



la façon dont la conscience réifiée réagit à l'événement et à l'idée de changement qui le sous-tend :

le fait indéniable du changement se reflète dans la conscience de l'immédiateté comme une catastrophe, comme un changement brusque venant de l'extérieur et excluant toute médiation. , la notion d'événement implique une transformation dialectique de la quantité en qualité; c'est à la fois une continuation du passé et une rupture avec le passé. L'existence réifiée, toute en quantité, ne comprend pas l'événement et y substitue la notion de catastrophe, conséquence de l'action extérieure. [...] La conscience réifiée est essentiellement une conscience anhistorique<sup>72</sup>.

La jeune Cécile de *Bonjour tristesse* refuse même de vieillir, niant le passage du temps, et ne peut concevoir qu'un partenaire amoureux, le sien ou celui de son père, puisse être autre chose qu'un divertissement, ou qu'un accessoire servant à étancher temporairement mais *immédiatement* un désir quelconque. La prose leducienne, quant à elle, est aux prises avec une incapacité à arrimer les uns aux autres les « événements » qui constituent traditionnellement une série de péripéties, mais qui ne sont plus qu'une série de variations sur le même événement fondateur : celui de sa conception malheureuse. En conséquence, la relation conjugale, seul dénouement heureux possible de l'abandon que la mère de l'héroïne a connu, devient le fétiche par excellence, au sens le plus marxien qui soit : un objet investi de pouvoirs extraordinaires qui n'ont rien à voir avec ses conditions matérielles de production, auquel, de surcroît, sont conférées toutes les apparences d'un « phénomène naturel », et par conséquent éternel<sup>73</sup>. Le « sentiment amoureux » associé à la relation de couple devient, dans ces conditions, l'arme la plus redoutable afin de légitimer la forme

---

<sup>72</sup> Joseph Gabel, « La réification. Essai d'une psychopathologie de la pensée dialectique », *Esprit*, n° 183 (10), octobre 1951, p. 463.

<sup>73</sup> On remarquera d'ailleurs que la mère finit par trouver cette fameuse relation conjugale, puisqu'elle se remarie avec un petit-bourgeois, commerçant aisé. Pourtant, cette « fin conjugale » semble ne satisfaire personne et ne met un terme à aucun des problèmes familiaux, bien au contraire, le mariage de la mère de la protagoniste, tant dans *L'asphyxie* que dans *Ravage*, semble exacerber les tensions.

conjugale bourgeoise dans son hégémonie, masquant par le fait même sa réelle fonction, soit la conservation de la propriété privée dans la lignée familiale, où la femme et les enfants constituent une partie des possessions du patriarche. On pourra arguer que ce dernier élément n'est pas le propre de la société bourgeoise, mais la propriété privée telle qu'elle se développe après la Révolution française, elle, l'est bel et bien, faisant par là de la femme et des enfants des propriétés comme on ne l'a jamais vu dans l'histoire auparavant, au moment même où, paradoxalement, les discours sur l'égalité universelle se développent le plus sûrement. Mais surtout, ce qui est nouveau et décisif – et qui est parfaitement représenté dans l'œuvre de Leduc, comme nous le verrons – c'est la légitimation du mariage *au moyen de l'amour* – et du sentiment amoureux en tant que dépendance émotionnelle. Avant la prise du pouvoir par la bourgeoisie, le mariage avait ouvertement des fonctions politiques et économiques : dans les classes dirigeantes, le mariage servait des fins d'abord stratégiques, alors que dans les couches moins nanties, le mariage était une alliance qui assurait au couple – et à la communauté dont il faisait partie – une subsistance grâce à la main-d'œuvre par excellence que constituent les enfants. La culture se transforme néanmoins quand la bourgeoisie accède au pouvoir et rapproche l'amour et la conjugalité, en rupture avec l'amour courtois, selon lequel il était impensable de même songer à avoir des relations physiques avec l'objet de son désir. Le destin tragique de la Princesse de Clèves, incapable de faire face aux fortes contradictions qui se jouent en elle, est exemplaire de cette disjonction encore maintenue au XVII<sup>e</sup> siècle : elle se fait bonne sœur parce qu'elle est incapable, d'un point de vue purement psychologique, de réconcilier le sentiment amoureux et la relation conjugale. La littérature, depuis belle lurette, a bien su identifier le caractère irréconciliable du conformisme conjugal et de la déroutante subversion initiée par tous les amours-passions dignes de ce nom.

Si la violence de cette contradiction s'atténue au fil du temps, au fur et à mesure que l'emprise de la culture bourgeoise se fait plus grande sur les esprits, il en reste des

reliquats dans la littérature des années 1950. Je citais plus tôt un passage du *Déclin du jour*, roman de Germaine Beaumont, publié en 1954, qui gagne le prix du « meilleur roman d'amour », ainsi que l'indique la jaquette des Éditions du Rocher. Dans ce passage, la veuve paysanne, domestique et amie de Maria, l'héroïne amoureuse, lui rappelle que le sentiment amoureux ne va pas de pair avec la relation conjugale, du moins pas pour tout le monde. La médiocrité du roman est partiellement rachetée par le rapport de classe qui s'y tisse et qui est souligné par la veuve Baudoin lorsqu'elle s'adresse à sa maîtresse pour l'admonester sur sa vision de l'amour. Maria, une bourgeoise à l'âme noble désormais sans le sou et qui périra d'avoir espéré vivre l'amour avec un homme plus jeune qu'elle, croit d'abord que son âge « avancé » et sa situation lui retirent toute prétention à la conjugalité. La veuve Baudoin lui explique alors son propre rapport à l'amour, dont le pragmatisme typique de la mentalité paysanne sonne évidemment faux en plein cœur d'un roman où les tirades amoureuses s'enchaînent, interrompues seulement par le mélodrame de la finale. Cette leçon sera cependant associée par la lectrice à l'âge maudit de l'héroïne, significativement plus vieille que son amant, et non pas à l'idéologie amoureuse qui sous-tendait l'ensemble de ses actions. Il va sans dire que les protagonistes de *Violette Leduc* sont également dupes de cette idéologie, motivées qu'elles sont par un « sentiment amoureux », ou du moins une passion, qui dicte l'ensemble de leurs conduites. Le personnage de *L'affamée* en est l'exemple le plus probant, puisque l'œuvre se comprend comme une grande ode à cet autre invisible, l'être aimé, qui n'apparaît jamais : un vrai *mirage*, comme il est souligné dans la lettre que la narratrice reçoit et qui la bouleverse à un tel point qu'elle la nomme « l'événement » – on aurait aussi bien pu dire, à la suite de Gabel, *la catastrophe*.

C'est dans cette optique que la lectrice moyenne de romans à l'eau-de-rose, celle, par exemple, qui lit *Le déclin du jour* et qui s'éprend en même temps que Maria du beau Francis (dont le talent poétique et le maniement parfait de l'ironie n'ont d'égal que sa verve amoureuse), peinerait à comprendre les motivations de l'héroïne de *Ravages*,

puisqu'il s'agit de l'objet sur lequel celle-ci jette son dévolu n'est pas spécialement intéressant : si Marc, le mari de Thérèse dont le départ la mène à une tentative de suicide, a quelque chose de spécial, c'est bien qu'il est rigoureusement *quelconque* :

Comment s'y prenait-il pour s'éclipser et réapparaître? Il ne m'avait pas quittée : nous allions sans commencement, sans fin. Je ralentis, je le détaillai, je sacralisai le col grasseux de son imperméable, ses cheveux ingrats, sa nuque pauvre, ses oreilles décollées. J'eus des frémissements dans les bras et dans les mains, frémissements de sa taille fine, de la ceinture de son imperméable serrés comme la mienne jusqu'au dernier œillet<sup>74</sup>.

L'incipit du roman que la magie du cinéma bien plus que le sex-appeal du col grasseux de son voisin a un effet sur Thérèse, et on sent également très bien que, peu importe la personne assise à côté d'elle, Thérèse aurait pu s'en éprendre de la même façon. Cette attitude est évidemment à relier à celle de l'héroïne de *L'affamée*, qui se languit de simples *objets*, et non pas d'objets uniques résultant d'un travail artisanal, mais bien d'objets du quotidien, produits en série et proposés à la consommation de masse. C'est un trait que l'héroïne de *Ravages* manifeste à un moindre degré, mais on retrouve tout de même une connivence intime entre elle et le robinet de gaz dont elle se sert pour tenter de mettre fin à ses jours, tout comme, à la toute fin, elle semble s'éprendre de la petite poire qui trône à ses côtés sur son lit d'hôpital. Il y a là, certainement, quelque chose de neuf et de propre à Violette Leduc : que le sentiment amoureux puisse prendre pour objet un objet, au sens le plus littéral qui soit, me semble radicaliser une tendance qui est déjà, dans la première moitié des années 1950, bien développée, en la poussant dans ses retranchements les plus extrêmes.

Ceci dit, il n'y aurait pas là de quoi fouetter un chat si on s'arrêtait au constat suivant : la littérature des années 1950 est tributaire des phénomènes socio-économiques de

---

<sup>74</sup> Violette Leduc, *Ravages*, *op. cit.*, p. 17.

son époque. L'objectification que la littérature fait désormais subir à ses univers de fiction a été souvent discutée, notamment par Lucien Goldmann dans ses *Recherches dialectiques*, qu'il publie en 1959. Goldmann y accuse formellement Alain Robbe-Grillet d'avoir fait de son roman *La jalousie*, publié deux ans après *Ravages*, un « véritable protocole de la réification d'un monde dans lequel les choses seules agissent, où le temps humain a disparu et où l'homme lui-même devient un simple spectateur réduit à l'état le plus abstrait : un œil qui regarde et qui enregistre<sup>75</sup>. » Pour Goldmann, la réification se définit comme « la transformation des relations humaines qualitatives en *attributs quantitatifs des choses inertes*, la manifestation du travail social nécessaire employé pour produire certains biens comme *valeur*, comme *qualité objective de ces biens* ». Rappelons-nous que la réification consiste à naturaliser une production sociale, soit le résultat du travail des hommes et des relations humaines. Pour Goldmann, « la structure *capitaliste* de l'économie renforce [...] l'autonomie des choses inertes par rapport à la réalité humaine<sup>76</sup>. » Pourquoi? Très simplement parce que la « forme marchandise » – devient un invariant conceptuel, alors qu'au fond, lorsqu'on y pense bien, tout change constamment : il n'y a pas de « chose » ou d'« objet », sauf des points de vue psychique ou cognitif. Et il ajoute dans la lignée de Gabel : « la réification [...] s'étend par la suite progressivement à l'ensemble *de la vie psychique* des hommes où elle fait prédominer l'abstrait et le quantitatif sur le concret et le qualitatif<sup>77</sup> ». L'homme devient un élément passif, qui est le témoin silencieux et coopératif de la seule activité qui vaille désormais : celle des *choses inertes*. Dans *La jalousie*, publié en 1957, un adultère bourgeois traditionnel est relaté à la façon d'une caméra qui filme impersonnellement une scène : l'action est centrée sur un mari jaloux, et le titre évoque autant l'émotion de la jalousie que le regard qui traverse le treillis au travers duquel on peut voir sans être vu, qu'on appelle aussi « jalousie ».

---

<sup>75</sup> Lucien Goldmann, « La réification », dans *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1959, p. 92.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>77</sup> *Idem.*

C'est ce regard pur, à l'opposé de celui du mari rongé par la jalousie, le regard de la machine qui enregistre indifféremment ce qui est devant elle ou bien du scientifique qui détaille un objet sans investissement subjectif, que Goldmann reproche au principal représentant de l'École littéraire du regard.

À première vue, les commentaires de Goldmann peuvent faire penser à la vie psychique des personnages de Violette Leduc, particulièrement à celle du personnage de *L'affamée*, caractérisé par sa grande passivité, son voyeurisme et son rapport amoureux aux « choses inertes ». Comme un rappel du livre précédent, on retrouve ce rapport au tout début de *Ravages*, lorsque Marc et Thérèse sont au restaurant pour la première fois, et que la narratrice indique qu'ils regardent souvent la lessiveuse et son couvercle qui se soulève. On n'y porterait pas attention si elle n'était mentionnée une seconde fois quand Marc paye l'addition : « Regardez-la une dernière fois, dit-il. Il regardait la lessiveuse. Nous allions, préoccupés par nos soucis d'argent<sup>78</sup>. » À partir de ce moment, cependant, le rapport amoureux aux objets est abandonné et, à l'exception de l'attrait passager que l'héroïne ressent envers le robinet de gaz et la petite poire, c'est un trio fait de protagonistes en chair et en os qui se forme et se déforme sous nos yeux.

Il n'y a cependant aucune commune mesure entre l'écriture d'un ancien ingénieur en agronomie<sup>79</sup> qui peut décrire une tomate comme s'il s'agissait de la plus élaborée des machines et celle d'une femme constamment à l'affût du moindre sursaut émotionnel intérieur. Nathalie Sarraute notait dans les années 1990 qu'il y avait des lieues et des lieues entre son monde littéraire à elle, tissé d'intériorité, et celui de Robbe-Grillet, caractérisé par une rigoureuse extériorité. On doit faire la même distinction entre le monde d'Alain Robbe-Grillet et celui de Violette Leduc, ainsi qu'entre le triangle

---

<sup>78</sup> Violette Leduc, *Ravages*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>79</sup> La profession de Robbe-Grillet avant qu'il ne devienne écrivain.

amoureux de *La jalousie* et celui qui nous intéresse présentement. Chez Leduc, le triangle, comme nous le constaterons, est vivant, il se fait et se défait, et sa forme nous informe des enjeux spécifiques de l'œuvre. Qu'on soit ou non d'accord avec les critiques de Goldmann, il me semble primordial d'accuser ce qui différencie Violette Leduc d'une part de Robbe-Grillet et d'une part de ses contemporaines des années 1950, notamment Françoise Sagan. Sagan et Robbe-Grillet me semblent paradoxalement beaucoup plus près l'un de l'autre que Leduc et Sagan, du moins si on les analyse du point de vue de leur rapport à la réification. Certainement, chez Sagan et chez Leduc, il y a une généralisation de la conscience réifiée, conscience pour laquelle les humains sont devenus objets, et par le fait même interchangeables. Mais une fois ce constat explicité, *Bonjour tristesse* et les premiers romans de Leduc divergent radicalement : chez Sagan, le langage est devenu *inopérant*. Certes, cet état de chose est « problématisé », dans la mesure où l'histoire se termine en mélodrame, montrant que l'attitude en jeu est non viable. Cependant, la littérature, tout au long de l'intrigue romanesque, reste le témoin impuissant de la réification, tout comme chez Robbe-Grillet, où la littérature se fait la complice de la réification, en ce qu'elle semble se complaire dans la mortalité exemplaire qu'elle dépeint<sup>80</sup>. Chez Leduc au contraire, et tout spécialement dans *Ravages*, la narration se caractérise par sa vivacité poétique, par ses à-coups brusques qui révèlent une spontanéité parfaitement humaine. De plus, malgré les tribulations difficiles de la protagoniste, le roman se termine sur une note d'espoir, lorsque Thérèse réalise que les commentaires désobligeants de sa mère n'ont plus d'emprise sur elle : « Pour la première fois, ses paroles n'avaient pas de résonance en moi. J'étais seule. Enfin seule<sup>81</sup>. » Cette finale tend à justifier l'hypothèse selon laquelle la trame narrative du roman a pour fonction

---

<sup>80</sup> On pourra certes arguer que cela dépend de la fonction qu'on attribue à la chose littéraire. Celle de représenter le monde tel qu'il est devenu, ou celle de le transformer et de défendre un monde imaginaire? Tout l'attrait de l'œuvre d'Adorno réside dans la savante combinaison de ces deux fonctions, à la base de toute son esthétique.

<sup>81</sup> Violette Leduc, *Ravages*, *op. cit.*, p. 478.

de nous faire entrevoir une certaine salvation. Comment? De manière tout à fait dialectique, soit en faisant émerger le contrepoint de la réification, ce qui en est radicalement absent : une certaine forme de médiation. J'aimerais proposer que le triangle amoureux de *Ravages* sert à figurer le troisième terme invisible que l'acheteur ne perçoit pas lorsqu'il s'approprie une marchandise et qui médiatise pourtant son rapport au vendeur. Revenons donc au trio de personnages particuliers qui forment le cœur du premier roman de Violette Leduc : Thérèse, Cécile et Marc.

### 3.3 De la réification à la médiation : une esquisse de salvation

J'ai parlé plus haut de « médiation salvatrice » parce que je crois que le rôle du tiers est à rapprocher de ce concept. Cette fois-ci, il n'y a pas de tergiversations à avoir à propos du rôle du tiers, il est assez évident qu'il incombe à Marc. Non pas que le rôle de médiation salvatrice soit celui qu'occupe Marc : il serait difficile d'attribuer un rôle « salvateur » au mari de Thérèse. Bien que les tendances mélodramatiques de Thérèse soient dépeintes comme étant la source de tous les problèmes, la lectrice avertie note facilement tous les réflexes de Marc, d'une violence typiquement masculine. On sent bien qu'il reste avec Thérèse par confort et non par amour : aucun des moments où Thérèse se montre vulnérable ne suscite chez Marc de réelle compassion, ou si peu. Thérèse, je l'ai dit, n'aime pas Marc même si elle s'en sent dépendante : Marc n'aime certainement pas Thérèse non plus. Pareillement, on ne pourrait pas penser que le rôle de Marc consiste à accueillir les oppositions pour en faire voir les aspérités cachées : si aspérités il y a chez Marc, elles ne nous sont pas révélées. Comme le Pierre de *L'invitée* et le Conrad du *Coup de grâce*, Marc est un personnage monolithique, qui n'est pas destiné à se transformer parce qu'il est incapable d'accorder du pouvoir aux forces contradictoires qui l'habitent. On peut penser que c'est là une faille de romancière, que le roman aurait été plus intéressant si Violette Leduc avait accordé une plus grande profondeur à Marc. On peut cependant tout aussi bien penser que le roman est parfait comme il est, et que le Marc dépeint



par Leduc y occupe une fonction bien précise, qui requiert spécifiquement que les principales composantes de sa personnalité soient figées. Dans *L'invitée*, le mouvement dialectique qui se termine par une synthèse parfaite des oppositions pose désormais problème; il faut donc, si on veut continuer à cheminer sur cette voie, parfaire la réflexion en la faisant bifurquer. Et nous savons que Violette Leduc a lu *L'invitée* et pris ses conclusions au sérieux. En ayant cela en tête, il devient aisé de constater que la métaphore du commissaire-priseur de *L'affamée* peut symboliser le troisième terme invisible d'un marché à prétention dualiste, composé d'acheteurs et de vendeurs, d'une offre et d'une demande. Or existe bien ce marteau invisible qui ponctue les transactions de ses coups en fonction des intérêts du Capital. Je crois que ce troisième terme invisible, qu'Adam Smith nommait la « main invisible du marché », est ici repris et métaphorisé par Leduc afin de travailler le rapport conjugal dans ses différentes œuvres : d'un point de vue plus imagé dans des œuvres aux tendances moins romanesques comme *L'affamée*, et de façon plus concrète lorsque Leduc s'essaie au roman. Dans *Ravages*, les outils qui sont à la disposition de Leduc pour exprimer ce qu'elle perçoit sont les personnages, et j'aimerais proposer que, dans cette optique, Marc concrétise, dans *Ravages*, le rôle du commissaire-priseur de *L'affamée*. Cette analyse permet également de donner du sens à la présence constante de couples observés par la narratrice, dans *Ravages* comme dans *L'asphyxie* et dans *L'affamée*.

L'œuvre de Leduc table sur la répétition d'un même malheur. Le roman *Ravages*, ironiquement, rejoue lui aussi, sur le plan éditorial, un drame, celui de *L'invitée* : comme son prédécesseur, *Ravages* sera amputé de son début sous recommandation éditoriale, avec le but avoué, cette fois, de ne pas froisser un public encore frileux. Ce début censuré connaîtra néanmoins un destin plus heureux que celui de *L'invitée* : après le succès de *La bâtarde*, Gallimard trouvera moyen de s'insurger contre le fait que Leduc ait l'intention de publier ailleurs les pages qu'il avait lui-même rejetées, et ira jusqu'à la menacer de représailles judiciaires dans le cas où elle déciderait d'aller

de l'avant avec son projet. C'est à la suite de ce chantage juridique qu'une première version de *Thérèse et Isabelle*, début modifié de *Ravages*, est publiée en 1966 chez Gallimard, deux ans après *La bâtarde*. Une version intégrale sera finalement mise sur le marché en 2000. Tout comme les pages retranchées de *L'invitée*, *Thérèse et Isabelle* raconte l'adolescence de l'héroïne, et nous donne un bon nombre d'indications importantes sur le rapport de celle-ci à la sexualité et à l'amour. Le long incipit présente les tribulations sexuelles et amoureuses de deux jeunes filles en pension, tribulations qui se soldent par une fugue en ville de quelques heures. Les héroïnes décident de louer une chambre pour enfin s'adonner tranquilles à leur plaisir, d'habitude contrarié par la surveillance constante des superviseuses de la pension. Sauf que, loin d'obtenir la tranquillité rêvée, les deux jeunes filles constatent bien vite que les choses se déroulent autrement : elles seront constamment interrompues par la singulière impression qu'on les observe, ou du moins qu'elles ne sont pas seules. Cette présence d'un tiers invisible finira, assez rapidement, par revêtir les apparences d'un couple, que Thérèse imagine folâtrer dans la chambre voisine, puis venir les regarder à travers l'œil-de-bœuf de leur chambre. Déjà, lorsque Thérèse et Isabelle se rejoignaient le soir dans leurs lits de pension, les bruits qui les faisaient sursauter étaient associés par la narratrice à des couples qui les « cernaient » et les « épiaient<sup>82</sup> ». Mais cette fois, dans la chambre d'hôtel, la présence du couple est concrétisée :

- On remue dans la chambre à côté. Regarde Isabelle, regarde dans le mur.
- C'est un œil de bœuf, dit-elle.
- On peut nous voir. Je suis sûre qu'ils nous voient.
- Je me suis allongée sur elle, je l'ai cachée aux autres.
- Qui « ils », demande Isabelle avec une voix suave.
- Je ne sais pas. Ceux de la chambre. Écoute! Le bruit de notre sommier au dortoir.
- Isabelle ouvrit les yeux. Je la surprénais.

---

<sup>82</sup> Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 2000 [1966], p. 58.

- Laisse donc les autres et allonge-toi mieux que cela, dit Isabelle.
- Elle me griffait ou bien elle raclait le carrelage avec ses ongles.
- Notre sommier la nuit... Je t'en supplie : écoute<sup>83</sup>.

Le marteau du commissaire-priseur et le couple dans *Thérèse et Isabelle* occupent la même fonction : dans les deux scènes, celle du commissaire-priseur comme celle de la chambre d'hôtel, la protagoniste subit les assauts répétés de ce tiers absent, invisible, qui, dans le premier cas, la brutalise physiquement et l'empêche, d'une certaine façon, de développer des liens avec les gens qu'elle côtoie, et qui, dans le second, provoque l'exaspération de sa partenaire et mine le plaisir des deux jeunes filles.

On pourrait aller jusqu'à dire que le couple qui épie Thérèse et Isabelle forme, avec les jeunes femmes, un triangle. Un peu plus tôt dans le roman, cette géométrie triangulaire, qui sera au cœur de *Ravages*, était d'ailleurs explicitement évoquée, lorsque Thérèse songeait au remariage de sa mère, pendant qu'elle fixait une pensionnaire biffant des triangles au tableau :

Si elle n'était pas mariée, c'est moi qui la supplierais : tout, tout ce que tu voudras mais pas vivre loin de toi dans un collège. Maintenant c'est le contraire. Elle est mariée. Nous sommes divisées. Jusques à quand serons-nous divisées? [...] Elle a vendu nos lapins à rabais – quelle pitié – huit jours avant son mariage. C'était la faillite de mes prairies. Je lui disais que j'étais son fiancé. Elle soupirait. J'ignorais ce qu'était un air excédé. Elle s'est mariée sans se fiancer. Je frottais les trois marches *mais elle voulait un commerçant*. Je ne serais pas son homme de journée, je ne serai pas l'usinier qui lui apportera de l'argent. [...]. Où sont nos épingles à linge, notre boule de bleu? Elle a tout jeté. Mademoiselle se mariait. Elle a tout liquidé. Elle a ce qu'il lui faut. C'est une femme mariée. Je suis devenue une pensionnaire de collège : je n'ai pas de maison. *Un homme nous a séparées*. Le sien. [...] Appelle-le « père » me dit-elle après les repas. Jamais. Je préfère la table du réfectoire sur laquelle nous

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 100.

avons le pain en commun. Nous plongeons nos mains dans la corbeille, nous ne disons pas non merci, oui merci. Je me traînais à ses pieds : ne te marie pas, ne te marie pas... [...] Elle veut une fille et un mari. J'ai une mère exigeante. [...] Sur terre il n'y a que toi, sur terre je n'aime que toi me dit-elle, mais elle a quelqu'un. J'ai rencontré Isabelle, j'ai quelqu'un. Je suis à Isabelle, je n'appartiens plus à ma mère.

Une élève au tableau traçait des lignes, biffait des triangles, écrivait les premières lettres de l'alphabet à côté des angles. Je m'évadai de la géométrie<sup>84</sup>.

Les triangles biffés au tableau, les trois jours et les trois nuits que Thérèse et Isabelle passent à s'aimer... la géométrie triangulaire est déjà bien implantée dans *Thérèse et Isabelle*, annonçant le trio de *Ravages*. Dans l'extrait qui précède, la lectrice est amenée à comprendre que, depuis le mariage de sa mère, Thérèse est devenue le tiers exclu du triangle. Or, pour elle, c'est bien cet homme, le mari de sa mère, un commerçant bourgeois, qui est le tiers, le dernier arrivé, et qui chamboule leur relation à deux : « un homme les a séparées ». C'est, sans grande surprise, le scénario exact qui est rejoué dans *Ravages* : Thérèse vit avec une autre femme, et l'arrivée d'un homme dans l'équation met fin à la tranquillité du couple féminin, chamboulement concrétisé, dans les deux situations qui se répètent, par un mariage en bonne et due forme. Il y a un parallélisme, donc, entre le trio mère/beau-père/fille, le trio Cécile/Thérèse/Marc et le trio de *Thérèse et Isabelle* (Thérèse, Isabelle et le couple que Thérèse croit entendre). Trois trios, qui forment eux-mêmes, pourrait-on penser, les trois angles d'un plus grand triangle narratif. Même si on ne tient pas compte du début censuré de *Ravages*, ces trois trios existent au sein de l'œuvre, puisque, malgré la censure de son début, des traces de la relation avec Isabelle sont conservées dans le roman de 1955. Au sein d'une conversation avec Marc, qui regrette rapidement de l'avoir questionnée à ce sujet, Thérèse se remémore son amour de jeunesse (« Elle s'appelait Isabelle ») et affirme être malheureuse depuis qu'on l'a

---

<sup>84</sup> Violette Leduc, *Ravages*, *op. cit.*, p. 46-47. Je souligne.

retirée du collège. Cécile entretient de plus un lien direct avec Isabelle, puisqu'elle était surveillante d'externat au collège que fréquentaient les jeunes filles. Lorsque, quelques années après son départ précipité du collège, Thérèse croise l'ancienne surveillante, elle la questionne d'abord avidement à propos d'Isabelle, dont la surveillante ne se souvient pas. Puis elle entame une relation avec Cécile, relation bien établie lorsque Thérèse fait la rencontre de Marc, dans un cinéma. Cécile finira par disparaître tout à fait du roman, mais auparavant, elle fait, elle aussi, la rencontre de Marc, lorsque celui-ci arrive inopinément chez les deux femmes. Malgré la surprise qu'elle ressent, Cécile est une hôte impeccable et a la générosité d'accueillir l'homme dont elle ne connaissait pas l'existence pour faire plaisir à une Thérèse pourtant déjà devenue distante avec elle.

Cette scène est importante dans la mesure où c'est le seul moment pendant lequel les trois membres du trio principal de *Ravages* sont présents simultanément, contrairement aux deux autres romans étudiés jusqu'à présent, où les trois membres du trio interagissaient constamment ensemble<sup>85</sup>. Cette scène appuie également l'hypothèse voulant que le couple-espion de *Thérèse et Isabelle* ait la fonction de tiers dans un trio, et elle permet en dernier lieu de constater que Marc occupe la même position que ce couple dans le triangle. , quelques temps avant cette scène où les trois protagonistes de *Ravages* se côtoient, Thérèse éprouve de la difficulté à dormir, comme il est de son habitude. Et comme souvent, elle en veut à sa partenaire, qui, elle, dort à poings fermés. Cette fois, cependant, Thérèse a une bonne raison de réveiller Cécile, puisqu'elle croit entendre des pas dans le grenier :

---

<sup>85</sup> Cécile, je l'ai dit, disparaîtra ensuite rapidement du roman. On peut d'ailleurs souligner que dans tous les romans que nous avons étudiés jusqu'à présent, l'un des personnages finit par être évincé (Conrad meurt, Pierre est mobilisé, et Cécile est abandonnée par Thérèse), donnant lieu à un face-à-face final.

- J'ai peur du grenier. Éveille-toi. Je suis sûre qu'il y a quelqu'un dans le grenier. Il faut que je t'en parle. J'ai peur de ce grenier et ça ne date pas d'hier. [...] Écoute! Ce sont des craquements de souliers... [...] Il y a quelqu'un. C'est un homme...
- Quel homme?
- Un homme<sup>86</sup>.

Cette scène rappelle évidemment celle du motel, à ceci près que le couple est devenu un homme seul, et pas n'importe quel homme, un « vagabond » qui se « faufile dans la maison à la nuit tombante », venant « par le sous-sol », précise par la suite Thérèse à Cécile, qui l'accuse d'halluciner. Malgré ses doutes, Cécile accepte d'accompagner Thérèse dans le grenier, où les deux femmes ne voient personne. Elles n'en ressortent pourtant pas rassurées : « J'ai peur pour nous, dit Cécile<sup>87</sup>. » Cette intuition de Cécile se révélera juste, puisque quelques pages plus loin, Marc cogne à la porte de leur maison, son arrivée sonnante le glas de la relation des deux femmes. Pendant que Cécile est partie donner une leçon, Thérèse fait visiter leur nid à Marc, qui donne son avis sur tout (« Il y eut un homme dans la maison<sup>88</sup> »). Ils mangent la nourriture de Cécile : « Nous consommons sans elle, nous nous nourrissons d'elle et nous la frustrons d'un passé auquel elle a été mêlée<sup>89</sup>. » Quand Marc se lave, Thérèse imagine Cécile qui revient de manière impromptue :

J'imaginai Cécile entrant à l'improviste dans la cuisine, étouffant un cri, accourant, se jetant dans mes bras :  
 Qui est-ce, Thérèse? Il est nu, je l'ai vu nu. Qui est-ce?  
 Un homme, Cécile. Pas moins, pas plus<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> Violette Leduc, *Ravages*, *op. cit.* p. 119-120.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 141.

Lorsque Cécile revient pour vrai, elle remarque que Marc s'est rasé, et une conversation lourde de sous-entendus s'ensuit :

- Se raser chaque matin... Quelle corvée. Je ne voudrais pas être un homme, dit Cécile.

- Et même si vous le vouliez...

Il reprit :

- Le calendrier que vous regardez douze fois par an...

- Nous ne le regardons jamais, dit Cécile<sup>91</sup>.

La conversation continue et Cécile finit par raconter l'épisode du grenier à Marc. Au mot *vagabond*, Marc réagit fortement, comme si l'insulte le concernait directement. Cécile continue néanmoins son récit, au bout duquel Marc répond simplement que Thérèse « ne s'est peut-être pas trompée », que ce « n'est pas impossible<sup>92</sup> » qu'il y ait eu un homme là, ce qui laisse Cécile sans voix : « Ce n'était plus des idées : elle le recevait à l'estomac le type que j'avais imaginé dans le grenier<sup>93</sup>. » Malgré le malaise grandissant, Cécile invite Marc à souper et même à passer la nuit sous leur toit.

Tout semble indiquer que cet homme dans le grenier est bel et bien Marc, au moins du point de vue symbolique. Cette présence sourde, invisible, constamment présente, ces yeux qui regardent, ces oreilles qui entendent, ce bruit qui dérange et effraie deux femmes au lit ensemble, c'est Marc. Le couple de *Thérèse et Isabelle*, qui empêche l'amour entre femmes, se métamorphose en homme venant briser la relation entre deux femmes, la continuité est ici indéniable. Si on voulait faire une lecture très moderne du roman, il serait facile d'affirmer que le couple et Marc symbolisent, dans une forme romanesque, l'hétérosexualité normative d'une société condamnant l'amour lesbien. Or je crois qu'on peut aussi décrire ce qui se joue dans l'œuvre de

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>93</sup> *Idem.*

Leduc d'une autre façon, qui lui rend mieux justice : c'est aussi et surtout la conjugalité que représentent le couple et Marc, une conjugalité hétérosexuelle, certes, mais également bourgeoise (même si Marc n'est pas d'origine bourgeoise). Dans *Thérèse et Isabelle*, Thérèse entend constamment un couple, se sent scrutée par ce couple; dans *Ravages*, Thérèse file un couple et écoute sa conversation, puis, elle entend un homme dans le grenier qui se matérialise sous les yeux ébahis de sa conjointe quelques jours plus tard; dans *L'affamée*, Thérèse observe et décrit les couples qu'elle perçoit, d'abord de manière idyllique, puis avec un cynisme radical; dans *L'asphyxie*, la protagoniste voit son film ponctué par la conversation du couple à ses côtés et, plus tard, elle file un homme qui observe un couple; toutes ces œuvres sont contemporaines du moment exact, après la Deuxième Guerre mondiale, où la conjugalité bourgeoise hétérosexuelle devient l'étalon de mesure de la réussite sociale. Cet étalon de mesure hante d'ailleurs les protagonistes depuis le tout début de *Ravages*, puisque, lorsqu'ils prennent un taxi ensemble pour la première fois, Thérèse remarque que la place qu'elle et Marc ont laissé entre eux correspond à la largeur d'un couple<sup>94</sup>! On ne peut pas faire mieux comme unité de mesure...

Marc n'est pas bourgeois, mais c'est la raison pour laquelle il incarne parfaitement cette conjugalité : il est, dans *Ravages*, la personnification ironique (et l'ironie est une figure de style dialectique) de cet étalon de mesure de la réussite sociale : un raté, à peine capable de se nourrir, dont le seul gagne-pain (plus qu'occasionnel) consiste à prendre des photos... de couples mariés! Son métier fait ainsi de lui le tiers perpétuel de triangles conjugaux. Ce travail, on n'en sera pas surpris, Thérèse l'aime, elle aime aider Marc à développer ses photos et à les livrer, et le métier de Marc constitue la trame de fond des rêves d'avenir que Thérèse se permet à l'occasion : elle y imagine qu'avec son aide, Marc augmenterait considérablement ses commandes de photo,

---

<sup>94</sup> « Nous nous étions installés chacun dans notre coin, nous avons laissé entre nous une place suffisante pour un autre couple. » *Ibid.*, p. 29.



qu'ils auraient suffisamment d'économies pour ouvrir une petite boutique à l'extérieur de Paris, et qu'ils pourraient organiser, pour photographier les mariés, des « mises en scène<sup>95</sup> » (c'est son terme) en campagne... Les fantasmes de Thérèse sont, nous le voyons bien, la mise en scène d'une mise en scène, ce qui nous ramène, encore une fois, sur le mode de la mise en abyme, au caractère théâtral de l'amour bourgeois, ou encore à ce que j'appelle l'idéologie amoureuse du milieu du XX<sup>e</sup> siècle français. La différence, cette fois, c'est que, dans *Ravages*, l'accent est également mis sur l'hétérosexualité normative de la conjugalité. Cela dit, on retrouvait déjà chez Colette une critique voilée de la distinction entre l'amour hétérosexuel et l'amour lesbien, lorsque, dans *Claudine en ménage*, Renaud expliquait (on voudrait dire *mansplainait*...) à sa femme pourquoi il n'était pas gêné par l'aventure qu'avait cette dernière avec l'une de leurs amies :

Vous pouvez tout faire, vous autres. C'est charmant, et c'est sans importance... [...] C'est entre vous, petites bêtes jolies, une... comment dire? ... une consolation de nous, une diversion qui vous repose...[...] ou du moins qui vous dédommage, la recherche logique d'un partenaire plus parfait, d'une beauté plus pareille à la vôtre, où se mirent et se reconnaissent votre sensibilité et vos défaillances... Si j'osais (mais je n'oserai pas), je dirais qu'à certaines femmes il faut la femme pour leur conserver le goût de l'homme<sup>96</sup>.

Le motif conjugal, chez Leduc, dépend d'un double oubli, individuel et collectif. J'affirmais plus tôt que les protagonistes des œuvres littéraires de cette époque (celle du premier roman de Sagan, mais aussi la Tamara de Mallet-Joris) procédaient activement à une forme de réification dans la mesure où les héroïnes considéraient comme interchangeable leurs partenaires, Leduc poussant cette tendance à l'extrême,

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>96</sup> Colette, *Claudine en ménage* [1902], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 453-454. On se doute que les mots de Renaud ne forment pas le fond de la pensée de l'écrivaine, mais qu'ils sont plutôt le reflet d'une idéologie rampante : on la retrouve aussi au début d'Albertine Sarrazin.

en choisissant que ses personnages, de manière récurrente, s'entichent d'objets. Au-delà des trames desdites œuvres de Leduc, le fonctionnement du triangle amoureux dans *Ravages* nous permet de penser que cette réification est cependant déjouée à un niveau narratif plus élevé. En posant, dans *Thérèse et Isabelle*, un couple standard, sans identité, comme le prédécesseur de Marc, en faisant de Marc la continuité de ce couple standard, Leduc tisse une critique de la conjugalité normative qui est dans la ligne directe de ses aînées littéraires, mais qui les dépasse par les conséquences qu'elle en tire ou invite la lectrice à en tirer. Leduc fait du couple l'équivalent du tiers d'un triangle amoureux, et, de cette façon, *Ravages*, grâce à *Thérèse et Isabelle* jette une nouvelle lumière sur le fonctionnement de l'idéologie amoureuse. L'œuvre de Leduc associe cette idéologie amoureuse à une réussite sociale obligée, à un acteur invisible qui vient miner de l'intérieur toute relation un peu marginale. Quand on y pense, le jeu relationnel se complexifie considérablement, puisque le trio dont le tiers est Marc, représentant du couple standard, devient vraiment un quatuor : le tiers est un couple, dont Marc est la composante hétérosexuelle, ce couple qui est, dans toutes les œuvres de Leduc, constamment à l'esprit de l'héroïne, celui qui l'épie ou qui marche au-dessus de sa tête lorsqu'elle est avec une femme, celui qui attire systématiquement son attention lorsqu'elle est à l'extérieur du foyer. Nous avons affaire à un véritable miroir, à un dédoublement du couple (le couple comme tiers accompagnant un couple) qui indique, il me semble, que la conjugalité s'est détachée de la relation entre deux personnes pour devenir un objet qui en est indépendant. On ne pourrait trouver une meilleure représentation de ce qu'est devenu le rapport amoureux au milieu des années 1950 : c'est le symbole par excellence de la conjugalité réifiée. Il est donc peu surprenant de constater que la scène du motel dans *Thérèse et Isabelle* est précédée par la contemplation, par les jeunes filles, de marchandises, et qu'elles se livrent à la même activité en sortant du motel :

Isabelle s'arrêta devant l'étalage d'une maroquinerie. Elle voulait que je regarde avec elle le cimetière des choses en daim noir :

- Tu aimes ces trucs-là?
- J'aime, j'aime... Tu le sais ce que j'aime, dit Isabelle.  
J'étais fière de me sentir deux contre la ville.
- Est-ce que tu m'oublieras? Moi jamais, dit Isabelle.  
Elle contemplait un fermoir en strass<sup>97</sup>.

Et lorsqu'elles viennent tout juste de quitter le motel, mettant fin à un très éprouvant moment d'amour, les premières paroles prononcées sont significatives : « Nous avons une demi-heure à nous pour acheter des choses. Il ne faut pas traîner, dit Isabelle. » Ce rapport aux choses, évoqué plusieurs fois déjà, est également l'exutoire de Thérèse lorsqu'Isabelle la repousse : « Je vous retrouve, vous, objets abandonnés. Mon lit n'est plus mon lit. Vous me servirez, objets, sinon je vous broierai. J'ai un musée de reliques dans le box en face du mien. Elle a dit c'est assez<sup>98</sup>. » Ici aussi, la promiscuité avec les objets est le signe que quelque chose, dans la conjugalité, ne tourne pas rond : si la conjugalité est devenue un objet détaché du rapport humain entre deux personnes, un objet qui a une vie autonome, c'est qu'elle est désormais une forme figée, qu'on tente, tant bien que mal, de remplir à l'aide d'un contenu qui se coupe sans cesse aux arêtes pointues d'un carcan sans souplesse. Cela s'applique à toutes les relations, mais particulièrement aux relations entre femmes : la forme conjugale bourgeoise s'est évidemment constituée autour du couple hétérosexuel. Elle ne peut pas, sans remaniement majeur, convenir à l'amour entre femmes.

Or, l'amour des choses signifie cela chez Leduc, mais aussi beaucoup plus, et je crois que tout l'intérêt de *Ravages* réside dans ce « beaucoup plus ». Oui, l'amour des objets illustre les travers de la conscience conjugale réifiée, bourgeoise et hétérosexuelle : on prend l'autre pour objet et cet objet est interchangeable. La conjugalité est à ce titre un rapport directement tributaire de l'économie marchande,

---

<sup>97</sup> Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, op. cit., p. 93-94.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 29.

dans laquelle, comme le rappelle Goldmann, il « n'existe pour le commerçant [...] que des êtres qui ont la même qualité *abstraite* d'homme, c'est-à-dire d'acheteur et de vendeur possible<sup>99</sup> ». Ce qui se traduit dans la relation conjugale par le fait de ne voir dans l'autre qu'un potentiel partenaire conjugal. Comme nous l'avons vu, l'amour des objets dans les œuvres de Leduc est la radicalisation de cette tendance, l'une de ses représentations les plus manifestes; néanmoins, cette analyse ne serait pas dialectique si on n'affirmait pas simultanément le contraire, à savoir que l'amour des objets, chez Leduc, est à la fois la perte et une possibilité de salvation, c'est-à-dire la réification suprême et, sinon la médiation elle-même, du moins l'espoir d'une médiation en mesure de la contrecarrer. N'oublions pas que le point de départ de ce rapport aux objets est le revers de l'objectification amoureuse : au lieu de transformer le partenaire en objet, l'objet est transformé en partenaire. Ce renversement est l'indicateur à la fois d'un procédé littéraire et d'un processus dialectique. De plus, le rapport aux objets de Leduc est toujours poétique et évocateur d'une grande puissance, d'une force que les héroïnes leduciennes incarnent presque malgré elles. Cela s'explique si on décide de tenir pour acquis que le moteur des actions de celles-ci n'est pas autre chose que la recherche constante d'une unité entre le sujet et l'objet. Y parviennent-elles? Il est permis d'en douter. Mais elles la recherchent, inlassablement. Cette unité est la caractéristique principale de la conscience de classe que Lukács comprend comme l'antithèse de la conscience réifiée, ou plutôt comme l'opposition dialectique de la conscience réifiée : « Si la réification est un principe d'atomisation, la conscience de classe apparaît comme basée sur le principe de la *totalité*. [...] [Elle] reconstitue (à l'échelle historique et collective) l'unité de l'objet et du sujet, de la théorie et de la pratique<sup>100</sup>. » Ainsi, partant de ce principe de totalité (ou de recherche de la totalité), la réunion des trois œuvres de Leduc sur la conjugalité (*L'asphyxie*, *L'affamée* et la version complète de *Ravages*) expose un

<sup>99</sup> Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, op. cit., p. 69.

<sup>100</sup> Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, op. cit., p. 464-465. Je souligne.

monde de la réification où existe simultanément son remède : l'un ne va pas sans l'autre. Cette analogie entre la recherche d'une unité par les héroïnes et la totalisation effectuée par la conscience de classe n'est pas explicitement déployée par l'auteure, plusieurs de ses aspects restant en suspens, notamment le passage de l'individuel au collectif ainsi que l'horizon d'un arrimage entre conscience et praxis. Or ce qui change après la Deuxième Guerre mondiale, c'est que, chez Leduc, le tiers du triangle amoureux ne peut plus servir de médiation salvatrice. On l'a vu, le troisième terme était déjà, pour Beauvoir, problématique, la synthèse parfaite n'était plus possible, et *L'invitée* nous proposait de concevoir la cohabitation paradoxale des opposés, l'histoire se terminant littéralement sur une « morale de l'ambiguïté ». La conscience narrative dans l'univers de Leduc est elle aussi tributaire de ce manque de confiance envers une synthèse parfaite, que Lukács, pour sa part, croyait voir se réaliser dans le Parti. Cet espoir salvateur n'est cependant pas complètement évacué, il reste perceptible dans les œuvres de Leduc et spécialement dans *Ravages*, où le tiers du triangle amoureux occupe désormais la fonction de l'idéologie absente, voilée, de la conjugalité réifiée. C'est en ce sens une réelle évolution que connaît l'œuvre de Leduc, une maturation pourrait-on même dire, puisque le couple de *Thérèse et Isabelle* qui prend les traits de Marc dans *Ravages*, c'est le commissaire-priseur de *L'affamée*, l'absent qui scelle les transactions en assénant de violents coups de marteau aux protagonistes, et avant cela les couples omniprésents dont la petite fille de *L'asphyxie* enregistre passivement la présence. Le tiers, dans les trois œuvres que nous avons étudiées, c'est bien cette conjugalité normative bourgeoise, douloureusement hétérosexuelle, nous fait également remarquer l'œuvre de Leduc : ce standard conjugal figé dans le temps, issu de la classe dominante, dont des personnes comme Violette Leduc sont de facto, par leur naissance, par leur personnalité et par leurs aspirations, exclues. Le capitalisme, pour se maintenir, a intérêt à masquer la médiation invisible qui régit les rapports entre hommes et femmes, et la réification est ce fonctionnement du capitalisme qui a colonisé la conscience humaine, elle est la destruction de toute forme de médiation, la

transformation en objet qui met fin au mouvement avec le sujet. Marc, avec sa personnalité figée, représente cette force invisible que le roman expose et à laquelle il oppose l'amour pur de la narratrice envers toutes sortes d'objets. Ce sont ces objets, et l'amour que les héroïnes leduciennes leur vouent, qui constituent une médiation dont la portée critique permet, sinon le changement, du moins une amorce de celui-ci au moyen de la charge démystificatrice de la pensée dialectique. Il n'est certes pas dit, cependant, qu'un nouveau blocage dialectique ne soit pas à l'horizon, puisque le roman de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne vise plus la synthèse parfaite, elle aussi victime de la charge démystificatrice de son propre cheminement dialectique. C'est dans cet esprit qu'on peut comprendre la finale du roman, où Thérèse, entre la vie et la mort à la suite de son avortement illégal, vit sa dernière histoire d'amour avec un objet :

Ne m'abandonne pas, petite poire chérie. Des soudards me piétinent le ventre et ne me font pas mourir. Elles s'exaspèrent. J'allume, j'éteins, j'allume, j'éteins. Elles sont fortes mais nous deux, nous sommes fortes, petite poire chérie. Elles se cabrent, elles sont enragées. Empoignons leur crinière, enfonçons notre gueule dans la leur. Je n'ai eu que toi dans ma vie, petite poire chérie. Je vis et je meurs. Je disais : « Je ne veux pas qu'on me quitte. » Quelle comédie je me récitais, petite poire chérie. « Je suis anéanti, je suis flapi. » C'est Marc qui me disait cela. Il sentait le narcissisme quand il était en nage. J'avale du propydon, je vois clair en arrière. Que de détours, quel marivaudage tragique pour ne pas m'avouer que je veux être seule, dormir seule comme je souffre maintenant. Bébé sanglant, j'étais la promesse de mademoiselle la solitude aux yeux de verglas. Que d'inventions pour me détourner d'elle. « Si je guéris, mademoiselle, nous aurons froid ensemble sur une table d'altitude. C'est là que nous nous allongerons et que nous nous serrerons. » Être seule. Le soupirer comme soupire un andante; le subir comme la tuile rouge à midi subit l'été. Être seule, être sombre. J'étais triste avant de naître. Vous me l'avez dit, ma mère, pendant neuf mois, ensemble nous avons pleuré, ensemble nous avons grelotté. Si je guéris, petite poire chérie, je reviendrai avec un ruban pour ma prison. Avec un ruban simple comme le ciel. Les plaines sont ma prison qui respire à l'aise. J'ai mal. Je suis seule,

je suis la statue qui veut se remettre debout dans la plaine. J'ai trop mal.  
Je guérirai. Je serai le marbre de la plaine<sup>101</sup>.

Cette histoire d'amour finale avec la petite poire qui l'accompagne dans son lit d'hôpital est le socle pour que la narratrice se projette enfin seule, qu'elle veuille une solitude qui est le pendant de la conjugalité obsessivement désirée, de façon malade, devrait-on dire, puisque cette recherche frénétique l'a bel et bien rendue malade. Même si rien n'indique que les velléités de Thérèse trouvent à s'accomplir à sa sortie de l'hôpital, perce dans ce passage une lucidité faisant paradoxalement surface dans un délire imaginatif où Thérèse, de nouveau, s'adresse aux objets qui l'entourent. L'espoir d'un renouveau se dessine malgré l'enfermement dans un univers fictif où le rapport à l'autre est forcément aliéné, au moment où le mariage, symbole de la soumission à l'autre, est ramené à soi, alors que Thérèse se remémore qu'elle a toujours été promise à « mademoiselle la solitude », le seul couple féminin ayant le pouvoir de remettre en question la conjugalité hétéronormative bourgeoise. Certes, l'oscillation des phrases (« J'ai mal. Je suis seule, je suis la statue qui veut se remettre debout dans la plaine. J'ai trop mal. Je guérirai. Je serai le marbre de la plaine ») trahit une incertitude. Mais elle est également l'exemple par excellence d'une dialectique qui, au fond, est le seul outil dont Thérèse a réellement besoin. La guérison n'est pas un événement, c'est un long processus dont chaque étape, les avancées comme les reculs, est aussi importante que l'arrivée. Le bonheur constant est impossible, la vie est faite d'obstacles et d'imprévus, mais l'essentiel est ce « Je guérirai », affirmé avec une confiance lucide. Cette lucidité, d'ailleurs, est également constitutive du rapport à la littérature, qui n'a pas le pouvoir, à elle seule, d'émanciper les êtres de la réification. C'est peut-être dans cette finale de *Ravages* que se voit le plus sûrement l'influence de l'aînée littéraire de Leduc, dont le premier roman, *L'invitée*, nous montrait une héroïne prisonnière de l'ambiguïté du meurtre

---

<sup>101</sup> Violette Leduc, *Ravages*, *op. cit.*, p. 378-379.

qu'elle commet, mais forte, tout de même, de la solitude de son geste, posé indépendamment de l'avis qu'aurait eu Pierre sur la question. Néanmoins, le meurtre de *L'invitée*, bien que commis dans la solitude, a lieu pour préserver un rapport conjugal menacé. Entre la Françoise incapable de concevoir son indépendance du rapport conjugal et la Thérèse dont le fantasme ultime, à la toute fin de *Ravages*, est devenu la solitude, on voit l'immensité du chemin parcouru. Certes, on pourra arguer que la solitude n'est pas la voie ultime de la libération, qu'une vie de solitude n'a rien d'une victoire; mais, si elle n'est pas un but final, cette solitude constitue un passage obligé de tout individu qui souhaite s'inscrire de manière significative dans une collectivité sans pour autant s'y perdre. C'est ce que *Ravages*, à travers les poétiques péripéties de Thérèse, réussit admirablement à suggérer.

\*\*\*

Grâce au travail de Catherine Viollet, on sait aujourd'hui beaucoup de choses sur la genèse de *Ravages*, notamment que le roman avait initialement une structure ternaire, où chacune des trois relations de la protagoniste (avec Isabelle, avec Cécile et avec Marc) occupait une place d'importance similaire<sup>102</sup>. Viollet affirme ainsi avec raison que « Violette Leduc conçoit [...] *Ravages* comme un récit initiatique, un roman de formation, une *Éducation sentimentale* au féminin, montrant l'évolution de Thérèse [...] de l'adolescence à la maturité, à travers ses diverses relations érotiques et amoureuses<sup>103</sup> ». Cela donne encore plus de poids à l'apprentissage final de Thérèse à propos de la solitude, évoqué à la toute fin de notre analyse. Sous cet angle, il est donc instructif de comparer *Ravages* aux *Illusions perdues* de Balzac, dont Lukács a

---

<sup>102</sup> Violette Leduc, « L'incipit de *Ravages* », présenté par Catherine Viollet, dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 16, 2001, p. 171-193.

<sup>103</sup> Catherine Viollet, « Postface », dans Violette Leduc, *La main dans le sac*, édition établie par Catherine Viollet, Paris, Éditions du chemin de fer, 2014, partiellement disponible en ligne, <http://www.chemindefefer.org/catalogue/styled-51/la-main-dans-le-sac.html>, consulté le 28 avril 2023.



fait, comme on le sait, un modèle du genre : « le type du roman de la désillusion, le type d'un roman dans lequel on montre comment les idées fausses, mais apparues par nécessité, des personnages sur le monde, se brisent nécessairement au contact de la force brutale de la vie capitaliste<sup>104</sup>. » Ce n'est pas autre chose que Thérèse vit au fil de ses mésaventures amoureuses, toujours, d'une façon ou d'une autre, reliées à sa condition économique. Violette Leduc dépeint de façon claire, et comme personne ne l'avait sans doute fait avant elle, la façon dont la condition économique des femmes est intrinsèquement liée à la condition amoureuse. C'est à l'intersection du capitalisme et du patriarcat que se joue tout ce qu'il y a d'important dans son œuvre, de façon beaucoup plus assumée que chez Marguerite Yourcenar ou Simone de Beauvoir. On ne saurait en être surpris : contrairement à ses aînées littéraires, Violette Leduc a connu une misère qui s'est inscrite dans sa chair et, par conséquent, dans sa plume. Son œuvre met à l'avant-plan des femmes à qui la forme bourgeoise du bonheur conjugal est refusée parce qu'elles sont pauvres. *Ravages* se termine sinon par une libération, du moins par un apprentissage qui est gage d'espoir, quand la protagoniste comprend, à travers l'appréciation de sa solitude, que ce bonheur conjugal est un esclavage. La solitude des protagonistes de l'œuvre de Leduc est bien sûr pétrie de tristesse, mais elle est simultanément le signe d'une émancipation potentielle, à venir. La Sophie de Yourcenar gagnait d'ailleurs en force lorsqu'elle quittait celui qu'elle aimait par-dessus tout pour défendre ses convictions politiques. On pourrait cependant arguer qu'elle ne réussissait pas à se soustraire complètement à son emprise, puisque son geste final avait pour objectif de lier à elle, à jamais, son bourreau, une conjugalité éternelle, pour le meilleur et pour le pire, au-delà même de la mort qui les sépare. Thérèse, à la toute fin de *Ravages*, est enfin seule, et sa solitude lui permet même de se dérober à l'empire de sa mère, qui ponctue sa convalescence de commentaires désobligeants. Certes, Thérèse n'a pas appris à être

---

<sup>104</sup> Georg Lukács, « Illusions perdues » [1935], dans *Balzac et le réalisme français*, trad. Paul Laveau, Paris, La découverte, 1999, p. 48.

seule, mais c'est tout de même un pas en avant que marque l'œuvre de Leduc par rapport à l'imaginaire conjugal des écrivaines françaises, et on doit lui rendre la place qui lui revient dans cette filiation.

Mais on peut aller encore un peu plus loin : lorsqu'on suit, comme j'ai tenté de le faire, le filon de la conjugalité réifiée, dont dépend celui de la totalité retrouvée, les trois œuvres étudiées dans ce chapitre, *L'asphyxie*, *L'affamée* et *Ravages*, ont intérêt à être lues comme les trois angles d'un même triangle, les trois temps d'une seule histoire. Le roman de formation leducien dont parle Viollet commencerait donc en réalité par *L'asphyxie*, roman de l'enfance, continuerait avec *L'affamée*, roman de la venue à l'écriture (la rencontre d'une écrivaine, double de l'auteure qui lui donne l'envie d'écrire), et se solderait par *Ravages*, où la protagoniste vit la désillusion amoureuse et apprend la solitude. Ainsi réunies, ces trois œuvres peuvent à bon droit être comprises comme un seul et même roman de formation dont Violette-Thérèse serait l'héroïne. On voit ainsi l'importance de *Thérèse et Isabelle* dans *Ravages*, puisque ce chapitre de l'histoire de l'héroïne ajoute une composante temporelle, essentielle pour contrer la conjugalité réifiée : les retrouvailles entre le sujet et l'objet ne peuvent advenir que dans un processus qui s'inscrit dans le temps. L'évolution morale du héros, ici de l'héroïne, est un aspect incontournable du roman de formation, dont la structure est forcément tributaire d'une temporalité, donc d'une historicité. Tout comme l'ironie, d'ailleurs, dont je parlais au chapitre précédent, et qui se retrouve dans la personne de Marc. On sait toute l'importance de l'ironie pour Lukács, ce « mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit », signifiant que

le sujet normatif et créateur se dissocie en deux subjectivités : l'une qui, en tant qu'intériorité, affronte les complexes de puissances qui lui sont étrangers et s'efforce d'imprégner un monde étranger des contenus mêmes de sa propre nostalgie, l'autre qui perce à jour le caractère abstrait

et, par conséquent, limité des mondes l'un à l'autre étrangers du sujet et de l'objet<sup>105</sup>.

Déjà dans *L'asphyxie*, la subjectivité se divisait en deux : celle de l'enfant, qui s'affrontait à la lucidité de l'adulte... L'ironie n'est peut-être pas, dans *Ravages*, prise en charge par la voix narrative de la manière dont Lukács le concevait lorsqu'il analysait Balzac, ni comme elle l'était chez Colette. Mais faire du renégat le plus pur le symbole par excellence de la réussite sociale conjugale relève très certainement de cette même « lucidité » qui comprend le sujet et l'objet « dans leurs limites saisies comme nécessités et conditions<sup>106</sup> ». Pour le dire dans les mots de Lucien Goldmann, le rapport amoureux de Thérèse aux objets est une tentative « d'imprégner un monde étranger des contenus mêmes de sa propre nostalgie », pendant que ce rapport nous permet simultanément de percer, pas à pas, « le caractère abstrait et, par conséquent, limité des mondes l'un à l'autre étrangers du sujet et de l'objet ».

Dans les *Recherches dialectiques* publiées par Goldmann à la fin des années 1950, le théoricien définit longuement la réification, affirmant qu'elle est le concept permettant de lier tous les textes de Marx les uns aux autres. Goldmann assure ainsi une cohérence à l'œuvre, cohérence qui lui sera rapidement disputée dans les années 1960, au premier chef par Althusser et ses étudiants. Le concept de réification permet de prendre position dans l'un des grands débats à ce sujet, celui sur le rôle actif ou passif de la conscience humaine, ou dit autrement, sur l'inféodation de la superstructure à l'infrastructure. L'une des questions primordiales pour nous est la suivante : quel pouvoir a la superstructure, dont toute la production culturelle, y compris la littérature, fait partie, par rapport à l'infrastructure économique du monde? Et, par ricochet, une deuxième question se pose immédiatement : dans une société où

---

<sup>105</sup> Georg Lukács, *La théorie du roman*, trad. J. Clairevoye, Paris, Gallimard, 1989, p. 69.

<sup>106</sup> *Idem.*

la conscience humaine est devenue complètement réifiée, cette conscience est-elle pour autant complètement passive, victime de forces économiques obscures sur laquelle elle n'a aucun pouvoir? Ou bien peut-elle se soustraire, ne serait-ce que temporairement, au réflexe marchand qui constitue désormais son fondement? Goldmann, en bon dialecticien, choisit de ne pas choisir : il affirme que la thèse de la réification « n'implique nullement l'idée d'une passivité particulière de la conscience et de la pensée théorique par rapport à l'activité économique<sup>107</sup> » et qu'il y a, comme dans tout, un incessant va-et-vient. Et il ajoute du même souffle que s'il y a bel et bien inféodation de la superstructure à l'infrastructure chez Marx, c'est uniquement parce que nous avons encore besoin de pourvoir à nos besoins : dans une société libre, ce rapport de dépendance s'estomperait pour faire place à un rapport dialectique. La conscience a par conséquent *la possibilité* de se soustraire à l'influence de la marchandise, tout comme la superstructure a *la possibilité* d'influencer l'infrastructure. C'est justement ce qui est à l'œuvre chez Leduc : la conscience réifiée, comme chez Sagan d'ailleurs, n'est plus une conscience passive, elle est littéralement une conscience réifiante, ce qui n'était pas le cas chez Simone de Beauvoir (et cela perdurera même dans ses œuvres plus tardives des années 1960). Le caractère génial de l'œuvre de Leduc s'explique par cette capacité à réifier dont ses protagonistes s'emparent littéralement et qui devient l'arme suprême de son roman de formation. Leduc parvient ainsi à faire éclater l'aliénation (dans le sens marxien) à la base de l'idéologie amoureuse et, du même coup, permet à son héroïne de rejeter la fragmentation d'une vie à deux au profit de la promesse de totalité, tributaire d'une solitude finalement conquise : on ne rejoint les autres qu'après un passage obligé à travers soi-même. On voit encore ici toute la beauté du renversement dialectique, et on mesure également toute la distance qui sépare une romancière de la totalité d'un ingénieur de la réification. C'est principalement grâce à une trame narrative axée sur

---

<sup>107</sup> Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, op. cit., p. 68.

toute une chaîne de triangles amoureux que Leduc parvient à faire avancer son héroïne de manière dialectique : Thérèse et ses parents biologiques, d'abord, plaçant la famille et la reproduction sociale au cœur du problème; Thérèse, sa mère et son beau-père ensuite, lorsque la mère de Thérèse se marie avec un bourgeois de bas étage; à la suite de ce mariage, Thérèse est envoyée dans un pensionnat où elle rencontre Isabelle. Le trio qu'elle forme avec le couple-espion se métamorphosera en trio où Isabelle est remplacée par Cécile (liée à Isabelle par le pensionnat) et où le couple-espion est remplacé par Marc. On pourrait même souligner un dernier triangle, formé par Thérèse, Marc et l'ami de ce dernier, Paul, premier trio où se côtoient deux hommes, et dont Thérèse, qui ne peut concurrencer le *male bonding* unissant son mari à Paul, se voit finalement évincée. Car c'est bien sous le sceau de l'amour que Thérèse décrit la relation des deux hommes, un amour dont Marc ne la gratifiera jamais. Cette chaîne de triangles se termine sur l'héroïne enfin seule, montrant ainsi le bond qualitatif propre à tout processus dialectique. On peut se demander si ce bond est définitif, mais il est certainement performé.

## CHAPITRE 4

### « LA VIEILLE ALGÈBRE DES PEINES D'AMOUR. »

#### *LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN (1964) DE MARGUERITE DURAS*

Dans les chapitres précédents, nous avons pu constater que l'adultère avait une fonction motrice, en fait que le désir qui poussait l'établissement d'une géométrie relationnelle dépassant la binarité était la force faisant avancer le récit. Au courant des années 1960, on constate que chez les femmes qui écrivent de la fiction, la fonction narrative de l'adultère se transforme. Cette transformation est particulièrement évidente si on compare le roman de Sagan discuté au chapitre précédent et *Les merveilleux nuages*, qu'elle publie sept ans plus tard, en 1961. Comme à peu près tous les romans de Sagan, *Les merveilleux nuages* raconte les tribulations conjugales d'une bourgeoise parisienne que définissent son oisiveté et la proportion de sa vie conséquemment consacrée à ses problèmes de cœur. Nous apprenons cette fois à connaître Josée, dans la mi-vingtaine, mariée depuis deux ans à Alan, un Américain si riche qu'il n'a pas à travailler, et dont la jalousie à l'égard de sa femme ponctue le quotidien du couple plus sûrement que n'importe quelle habitude. Nous suivons principalement les pensées et aspirations de Josée, personnage focal du roman. La jeune femme est fermement malheureuse au sein de son mariage, mais ne songe que très vaguement à y mettre fin, comme si une force invisible et sourde l'y retenait contre son gré. De manière régulière, Josée se questionne sur ce qui l'empêche de quitter son mari, qu'elle n'aime plus – elle est catégorique à ce sujet. Or, la volonté lui manque, et elle subit crise de jalousie après crise de jalousie dans la passivité la plus complète. Elle tente bien, après le premier quart du roman, de quitter la Floride et de retourner vers son Paris natal, mais Alan l'y suit, et leur séparation ne dure finalement que deux semaines. À part tergiverser sans fin sur les causes de sa passivité, Josée se promène, fume des cigarettes, et mène une vie semi-mondaine dont elle se sent détachée et dont, de toute façon, elle ne peut

profiter qu'à moitié étant donné la présence constante de son mari jaloux à ses côtés. Une lueur d'espoir finit bien par percer à l'horizon lorsqu'Alan se met à la peinture : sa femme se figure qu'occupé par une activité autre que leur couple, il ne sera plus aussi exigeant à son égard. Josée sera rapidement déçue et constatera que les nouvelles aspirations artistiques de son mari – tout comme d'ailleurs son flirt avec l'une des femmes de leur entourage – sont les signes d'une activité générale définie par son caractère parfaitement *machinal*. Tout cela, sans surprise, se double chez l'Américain d'une indifférence totale en matière de politique : sa jalousie, elle aussi définie par son caractère machinal, l'accapare complètement.

Tout le roman se passe en réalité sous le sceau de ce caractère machinal, de cette absence de volonté propre des personnages. Leurs gestes, et particulièrement ceux de l'héroïne, ne correspondent jamais à de réelles « décisions », Josée elle-même le constate sans peine. Par exemple, lors des accès de jalousie de son mari, elle semble « entendre chez lui une petite mécanique inlassable se livrer à des recoupements, des imaginations, des calculs<sup>1</sup> ». Josée, pourtant, à l'inverse de son mari, ne croit pas au déterminisme. Elle est au contraire persuadée que « chaque homme dessine sa vie à grands gestes volontaires, d'une manière éclatante et définitive », ainsi qu'elle l'explique à son ami Bernard. Ces paroles détonnent pourtant dans la bouche d'une femme qui, quelques pages plus loin, souhaite ardemment « [é]chapper à la vie, à ce que les autres appelaient la vie, échapper aux sentiments, à ses propres qualités, à ses propres défauts, être seulement une respiration provisoire sur la millionième partie d'un des milliards de galaxies<sup>2</sup> ». Même, et c'est là que la question devient intéressante dans le cadre de cette analyse, les deux relations adultères que Josée entretiendra au cours du roman ne sont pas établies sur la base d'un désir qui serait une force motrice. L'adultère, dans *Les*

---

<sup>1</sup> Françoise Sagan, *Les merveilleux nuages*, Paris, Julliard, 1961, p. 113.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 154.

*merveilleux nuages*, n'a pas la puissance narrative que nous lui avons constatée jusqu'à présent dans les œuvres étudiées, ce qui, bien sûr, doit susciter notre intérêt. Dans *Les merveilleux nuages*, l'adultère est plutôt perpétré sans volonté et sans plaisir, et ne mène à aucun changement. Il n'est pas cette négativité qui permet le bond ou la transformation : il est, lui aussi, comme tout le reste des gestes des personnages, *machinal*. La finale du roman, à cet effet, est instructive du sens à donner à la trame du roman : avant même que son mari ne l'interroge à ce sujet, Josée lui raconte son deuxième adultère, en ne lui épargnant aucun détail :

Il y eut quelques instants de silence. Puis Josée se mit à parler. Elle racontait tout, minutieusement; comment était l'appartement, comment il l'avait déshabillée, leurs positions, leurs caresses, ce qu'il avait dit en la prenant, une certaine exigence ensuite. Elle employait les mots les plus précis, elle faisait réellement un effort de mémoire. Alan ne bougeait pas. Quand elle eut fini, il eut un curieux soupir. [...] Elle tourna la tête vers lui. Il n'avait pas l'air de souffrir, il avait plutôt l'air déçu [...]<sup>3</sup>.

La déception d'Alan vient du fait qu'en agissant de la sorte, Josée est en mesure de neutraliser la dynamique de jalousie établie entre eux, dynamique instaurée par une série interminable de questions à propos des différents aspects des relations de Josée. Alan est ainsi contrecarré : ses inlassables questionnements techniques n'étant plus possibles, le « jeu » est « fini » et le couple contemple sa fin, exténué, alors que Josée sent « un grand vide s'installer en elle<sup>4</sup> ». Or, malgré la fin du couple dysfonctionnel, on ne sent pas d'espoir de guérison dans cette solitude, comme c'était le cas pour Thérèse à la fin de *Ravages*.

C'est ainsi qu'on peut constater qu'un fossé se creuse entre la Cécile de *Bonjour tristesse* et, sept ans plus tard, la Josée de *Ces merveilleux nuages*. Si on se prête au

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 187-188.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 188.



jeu de penser que Cécile, qui a environ 18 ans en 1954, est devenue Josée, qui a environ 25 ans en 1961, on peut se demander ce qui est arrivé pour que le comportement de l'héroïne saganienne change aussi radicalement. Même si les gestes et les décisions de Cécile n'ont pas de conséquences heureuses, elle reste maîtresse de sa destinée et c'est activement, nous l'avons vu, qu'elle « réifie » les gens autour d'elle. On peut encore, dans son cas, parler de décision, on peut dire que ses actions sont mues par une volonté, celle de conserver un certain état de son existence. L'adultère, dans *Bonjour tristesse*, fait bel et bien avancer l'histoire... Dans *Les merveilleux nuages*, la finale du roman, certes, est un aboutissement, mais l'adultère n'a pas autant à y voir qu'auparavant, puisque c'est en réalité le *récit de l'adultère* qui déstabilise le mari jaloux. De Cécile à Josée, un rapport particulier au langage est tout de même conservé, mais il est comme inversé : alors que Cécile n'accordait à peu près aucun crédit au langage, on voit plutôt dans *Les merveilleux nuages* que c'est le langage qui prédomine, que le récit de l'adultère a préséance sur l'adultère même. Or, dans les deux cas, une chose persiste : le langage semble n'entretenir que très peu de liens avec la réalité qu'il est supposé désigner, ce qui est une constante chez Sagan, constante qui s'apprête d'ailleurs à devenir à la mode chez bon nombre d'intellectuels qui seront happés par la déferlante du structuralisme, une mode intellectuelle caractéristique de cette « ère du soupçon », pour reprendre l'expression de Nathalie Sarraute, envers la capacité du langage à parler du monde. Il est intéressant de réfléchir à la transformation de l'héroïne saganienne au regard de l'évolution de la société française, et surtout, dans le cadre de cette thèse, de se demander ce qui explique que l'adultère se banalise au point de perdre toute sa puissance romanesque. Déjà en 1901, le prolifique écrivain et journaliste Félicien Champsaur affirmait que le « roman moderne [était] un genre fatigué, éculé par des milliers d'adultères ». Au début des années 1960, il semblerait que l'inverse soit devenu vrai : c'est l'adultère qui semble avoir été fatigué par des milliers de romans...

Car Sagan, à cette époque, n'est pas seule à présenter un portrait aussi peu « romanesque » du triangle amoureux. Le traitement de l'adultère dans *Les merveilleux nuages* entretient par exemple des similitudes marquées avec *Les belles images*, le dernier roman que Simone de Beauvoir publie, en 1966. L'héroïne des *Belles images*, Laurence, est elle aussi bourgeoise, mais elle mène, contrairement à Josée, une vie très active : en plus de son mari et de ses enfants, dont elle s'occupe, Laurence travaille à temps plein dans une agence de publicité. Elle occupe un poste mettant à profit son intelligence et sa créativité (dans la mesure où la publicité est une activité créative), ce qui, pour une femme des années 1960, est un accomplissement significatif. En sus de Jean-Charles, son mari, Laurence a un amant, Lucien, depuis longtemps, assez pour que leur relation, excitante au début, ait eu le temps de s'affadir. Dans les premiers temps, Laurence n'éprouve aucune honte à tromper son mari, puisque le jeu en vaut alors la chandelle. Les choses ont, après quelque temps, bien changé :

J'écraserais mes remords, si c'était comme avant; le trouble qui foudroie, la nuit qui flambe, tourbillons et avalanches de désirs et de délices : pour ces métamorphoses on peut trahir, mentir, tout risquer. Mais pas pour ces caresses aimables, pour un plaisir si semblable à celui qu'elle prend avec Jean-Charles. Pas pour des émotions rassises qui font partie du train-train quotidien : « Même l'adultère, c'est fonctionnel », se dit-elle<sup>5</sup>.

Les discussions comme les querelles de Laurence et de son amant sont devenues « trop connues », poussant l'héroïne à se demander si « dans un autre coin de la galaxie, un autre Lucien, une autre Laurence disent les mêmes mots ». « Sûrement en tout cas dans des bureaux, des chambres, des cafés, à Paris, Londres, Rome, New York, Tokyo, peut-être même à Moscou<sup>6</sup> », se répond-elle à elle-même, parfaitement écoeurée par les clichés de la passion. Son amant, quand les choses vont mal, parle

---

<sup>5</sup> Simone de Beauvoir, *Les belles images*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

sans arrêt, tandis que son mari, lui, a plutôt tendance à se taire. Laurence constate cependant que derrière l'apparente différence, ce sont là, simplement, « deux méthodes<sup>7</sup> ». Quelques pages plus loin, une des amies de Laurence note en riant à quel point Lucien ressemble à Jean-Charles. Laurence s'en offusque brièvement et tente de la contredire, mais l'amie voit clair : tout le roman met en jeu la standardisation massive de la société des années 1960, et l'impact majeur que ce nouveau mode d'être a sur l'équilibre psycho-affectif des individus, et spécifiquement, dans *Les belles images*, des femmes. Dès les années 1960, on retrouve dans la littérature française cette critique des transformations que connaît alors la société dans : de manière très voilée dans le roman de Sagan, de façon plus assumée chez Beauvoir, dont l'adresse consiste à exposer la façon dont cette standardisation se répercute à un niveau personnel, dans la relation conjugale. C'est cependant Christiane Rochefort qui gagne la palme avec *Les stances à Sophie*, qu'on pourrait pratiquement classer dans la catégorie des romans à thèse tant sa critique de la bureaucratie et du patriarcat y sont criants. Malgré son manque de subtilité, *Les stances à Sophie* a le mérite de s'attaquer sans compromis à l'idéologie amoureuse en tant qu'élément clé de l'oppression des femmes. Le roman de Rochefort est en cela l'heureux héritier des écrivaines que nous avons étudiées dans les chapitres précédents en plus d'identifier clairement les liens qui se sont établis entre l'amour conjugal et la bureaucratisation du travail. D'emblée, Rochefort fait exprimer à Céline ce qui sera l'enjeu principal de tout le roman :

Ce qu'il y a avec nous autres pauvres filles, c'est qu'on n'est pas instruites. On arrive là-dedans, sans véritable information. On trouve le machin déjà tout constitué, en apparence solide comme du roc, il paraît que ç'a toujours été comme ça, que ça continuera jusqu'à la fin des temps, et il n'y a pas de raison que ça change. C'est la nature des choses. C'est ce qu'ils disent tous, et, d'abord, on le croit : comment faire, sans

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 64.

références? Parfois, on s'étonne : c'est tout de même un peu gros; mais, pour réaliser que c'est, simplement, bête, ça demande du temps, et une bonne tête. En attendant, il faut se le faire. En particulier les bonshommes, qui sont pour ainsi dire notre champ de manœuvres naturel, et envers qui, par suite d'une loi d'indétermination malencontreuse, nous éprouvons des faiblesses qui nous brouillent l'esprit et nous jettent dans les contradictions, quand ce n'est pas dans l'imbécillité<sup>8</sup>.

Cet amour-tout-fait, en « package-deal », parfaitement standardisé, est exemplifié par la relation que Céline entretiendra avec le beau Philippe, premier homme dont elle s'éprend réellement : « Philippe, je ne m'en fous pas. De Philippe, il n'y a pas abondance. Il n'y en a qu'un : celui-là; qu'un, qui ait ces yeux ces mains cette voix-là », affirme-t-elle, au début de leur relation, avant d'ajouter, avec une sagesse ironique, que Philippe possédait surtout « cette faculté de [l]'émouvoir au bon endroit qui [lui] a fait complètement oublier que d'autres jadis eurent la même<sup>9</sup> ». On sait donc déjà, en entamant la lecture des *Stances à Sophie*, que la relation amoureuse de Céline et de Philippe est vouée à l'échec. Ce qui intéressera la lectrice résidera dans le processus de détachement de Céline vis-à-vis de son mari, homme qui se révélera le parfait exemple du bureau-technocrate bourgeois.

Ce quatrième et dernier chapitre, tout en restant dans l'esprit des précédents, déviara légèrement de ce que nous avons vu jusqu'à présent dans la mesure où il se consacrera à l'étude de l'émergence de l'idée de « technique » ou de « système technicien ». Cette nouvelle direction s'explique par les transformations que connaît la société, mais aussi le marxisme lui-même : on propose de nouvelles lectures de Marx à l'aune de l'idée de technique, qui sera par exemple centrale chez Cornélius Castoriadis ou chez Kostas Axelos. Le marxisme en lui-même, qui est né quelque 100 ans plus tôt, se montre insuffisant pour penser le monde tel qu'il est devenu après les

---

<sup>8</sup> Christiane Rochefort, *Les stances à Sophie*, Paris, Grasset, 1963, p. 7-8.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 14.

bouleversements politiques, culturels et économiques du XX<sup>e</sup> siècle. On cherche à penser Marx différemment, à étudier sa pensée sous de nouveaux angles, afin de la sauver, ou afin de la dépasser, c'est selon. L'idée de technique émerge au courant des années 1950 et se solidifie dans les discours au courant des années 1960. Je crois également que ce concept est central pour comprendre comment l'écriture des femmes sur la conjugalité évolue et nous mène vers le Mouvement de libération des femmes au début des années 1970. Par conséquent, je tenterai d'abord d'expliquer la façon dont l'idée de technique s'impose peu à peu dans le champ intellectuel français, puis de cerner les interactions de ce concept et du marxisme. L'idée de technique ou de système technicien se comprend probablement le mieux dans son opposition à l'intuition. De façon générale, on peut associer la technique au simple fait d'appréhender une activité spécialisée, dans un domaine spécifique, de manière décomposée, en une série d'étapes. La technique est, si l'on veut, un certain découpage rationalisé de l'activité humaine. Elle est en soit neutre, et peut servir des buts divers, généralement dans un souci d'efficacité. Un système technicien est donc un système où l'activité humaine dans tous ses aspects est régi par le principe de standardisation technique : on a éprouvé une façon de faire, celle qui est la plus efficace, et cette façon de faire est répétée et généralisée, au point de s'imposer comme la condition même de l'activité humaine. On ne se fie plus à son intuition pour découvrir comment produire un objet ou fournir un service : la technique est là, elle nous précède et nous invite à suivre un chemin déjà tracé.

Le marxisme, en tant que vision du monde qui met au centre de ses préoccupations l'activité humaine, a bien sûr beaucoup à dire sur la technique, et ce n'est pas un hasard si les idées de Marx circulent initialement à un moment où l'industrialisation s'appuie sur une série de techniques afin de rendre de plus en plus efficace sa production. Aussi, la première section de ce dernier chapitre sera consacrée aux interactions entre marxisme, industrialisation, capitalisme et système technicien. Une fois ces notions et leurs interactions brièvement présentées, nous serons en mesure de

nous intéresser plus précisément à leur traitement par la littérature des femmes des années 1960 sur la conjugalité, Marguerite Duras au premier chef. Cette dernière problématique – quels liens entretiennent la technique, le marxisme et la conjugalité? – mettra un terme à notre cheminement et nous conclurons en étudiant la forme finale que le triangle amoureux revêt chez Duras, l'achèvement d'un travail initié par Yourcenar dès les années 1930. Cette analyse s'intéressera particulièrement à la façon *Le ravissement de Lol V. Stein*, publié en 1964, enregistre les tendances de son époque et s'y oppose avec une force admirable.

#### 4.1 La technique ou l'enjeu des années 1960

Au tournant des années 1960, Kostas Axelos ne chôme pas : outre la traduction *d'Histoire et conscience de classe*, il publie sa thèse de doctorat, aux Éditions de Minuit, qu'il intitule *Marx, penseur de la technique*. À propos de cette thèse, deux choses nous intéressent d'emblée : la première est que, malgré son allégeance manifeste au marxisme, Axelos ne se prive pas de critiquer ce qu'il considère comme des travers de la pensée de Marx, par exemple sa réduction de l'histoire de l'humanité à celle de l'Occident, ou encore le rapport d'équation que Marx semble à l'occasion poser entre la société et les rapports de production. Axelos, tout en ayant le plus grand respect pour la pensée de Marx, aspire, et bien d'autres lui emboîteront le pas, à un « dépassement » du marxisme qui saurait conserver tout en l'actualisant la critique du mode de production capitaliste. Nous aurons l'occasion de revenir à cette question. Le deuxième aspect du livre d'Axelos qui retient notre attention est que la thèse de son auteur repose sur un postulat audacieux : selon Axelos, le « fondement ultime » de la pensée de Marx est de nature anthropologique, dans la mesure où il « repose sur [l]a croyance que la racine de l'histoire humaine ne peut être trouvée ailleurs qu'en l'activité de l'homme immanente à son histoire ». Axelos parle ainsi du « radicalisme humaniste marxien », et s'oppose en cela à la tendance du structuralisme althussérien, dont l'objectif avoué, quelques années plus tard, sera de se débarrasser des tendances

humanistes du penseur de la dialectique, c'est-à-dire de se débarrasser de tout ce qui précède cette fameuse « coupure épistémologique<sup>10</sup> » qui séparerait l'idéologie communiste et la science de l'histoire. Le pari d'Axelos est que Marx, un humaniste, est paradoxalement un « penseur de la technique », ainsi que le titre de sa thèse le laisse entendre. La pensée d'Axelos se construit sur un équilibre pour le moins précaire : Marx mettrait l'humain à l'avant-plan de ses recherches, mais en tant que celui-ci se définit par son appréhension technique du monde. Mais cette appréhension technique du monde, dont le développement aurait mené au machinisme et à l'industrialisme, aurait ultimement retiré à l'humain la capacité de réaliser son essence.

Selon l'interprétation d'Axelos, c'est le développement technique – et pas seulement l'économie – qui est à la base de tout le progrès humain. On a souvent identifié le travail comme fétiche par excellence de Marx, mais peu ont vu que ce travail sous-tendait un mode de pensée technique, sans lequel il était impossible. Axelos, en bon dialecticien, voit le cœur du problème et l'exprime sous la forme d'une irrésoluble dualité :

[La pensée de Marx] commence avec la manifestation et le développement du travail et de la technique qui s'assujettissent la Nature, cette Nature ayant naturellement conduit aux hommes qui travaillent pour vivre. Le fondement de tout développement est-il un, ou sommes-nous, dès le début, dans un « dualisme » opposant Nature et Technique? « Tout » dérive de la Nature, certes, puisque c'est elle qui devient nature humaine productrice; cependant, « tout » dérive de la Technique également, car c'est elle qui permet aux hommes de saisir le monde

---

<sup>10</sup> Coupure épistémologique que Marx aurait lui-même affirmée, si l'on en croit Althusser : « Une "coupure épistémologique" sans équivoque intervient bien, dans l'œuvre de Marx, au point où Marx lui-même la situe, dans l'ouvrage non publié de son vivant, qui constitue la critique de son ancienne conscience philosophique (idéologique) : *l'Idéologie Allemande*. » Louis Althusser, « Préface », dans *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, p. 25.

naturel. La dualité se laisse peut-être réduire, tour à tour, à chacune des unités (et entités) qui la composent, sans se trouver pour cela abolie<sup>11</sup>.

Axelos n'est pas le seul contemporain à relire Marx à l'aune du concept de technique. Chez un marxiste hétérodoxe comme Cornélius Castoriadis, on retrouve les mêmes préoccupations, cette fois sous forme triangulaire : au lieu d'opposer nature et technique, Castoriadis réfléchit au triptyque « Nature – Technique – Société », au cœur de sa pensée sur la condition humaine. Dans l'article sur la technique qu'il produit pour l'encyclopédie Universalis en 1973, il reconnaît sa dette envers Marx qui, selon lui, est le premier à avoir « posé explicitement la technique comme moment central et créateur du monde social-historique<sup>12</sup> ». C'est précisément à propos de cette idée de « technè<sup>13</sup> », que Marx érige en idole plus souvent qu'autrement, qu'Axelos formule sa première critique de la pensée marxienne :

Marx ne se demande même pas si cet état de choses existant, où la technique économique détermine causalement tout le reste, n'est pas une réalité particulière, résultat et produit d'une certaine métaphysique réalisée, d'une certaine lecture du monde (d'abord grecque, puis chrétienne et enfin européenne et moderne) qui privilégie la techné, l'idée de Création et la raison pratique. La dialectique historique de Marx est unilatérale : les producteurs produisent des produits et le mode de production de la vie matérielle détermine la politique, la religion, la philosophie, celles-ci ne pouvant rien produire ou engendrer<sup>14</sup>.

Marx aurait été coupable de généraliser une tendance exacerbée au XIX<sup>e</sup> siècle, celle du développement technique, à l'ensemble de l'histoire humaine. Le débat

---

<sup>11</sup> Kostas Axelos, *Marx penseur de la technique. De l'aliénation de l'homme à la conquête du monde*, Paris, Minuit, 1961, p. 57.

<sup>12</sup> Cornélius Castoriadis, « Technique », article de l'Encyclopaedia Universalis, publié dans *Les Carrefours du Labyrinthe 1*, Paris, Éditions Points Seuil, 1978, p. 297.

<sup>13</sup> Je conserve l'orthographe la plus courante, avec un accent grave, bien qu'Axelos épelle le mot avec un accent aigu.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 65.



inépuisable sur le rôle (et l'existence...) de la superstructure et de l'infrastructure, dont nous avons déjà discuté au chapitre précédent, est ici repris par Axelos, qui en déplace légèrement le pivot. Cette fois, on voit que les termes du dualisme marxien, qui oppose l'économie et son « reflet », sont modifiés : ce n'est plus l'économie qui est à la base de tout, c'est la « technique économique ». À la base de la vision du monde marxienne se trouve la notion de techné, c'est d'elle que découle tout le reste, et s'il y a « essence » de l'homme chez Marx, il faut la chercher de ce côté. On voit quel est le but d'Axelos : l'ontologie marxienne repose sur une contradiction, contradiction qui explique les différentes interprétations qu'on donnera à son œuvre, les uns la tirant du côté de l'humain et de l'émotion révolutionnaire qui hante les écrits de jeunesse, les autres du côté de la technique et du caractère « scientifique » de la production plus tardive de Marx<sup>15</sup>. Un contemporain comme Michael Löwy avance à peu près la même idée en soutenant que Marx a subi l'influence de penseurs romantiques et que, sans partager leur vision du monde, il a emprunté la critique qu'ils adressaient à la civilisation industrielle et technologique, mais sans s'attaquer à l'essence du « machinisme »<sup>16</sup>. La mécanisation du travail, au contraire, serait une source de libération potentielle si elle réduit le temps de travail des hommes. Il suffirait, dans cette perspective, de collectiviser les moyens de production pour que le miracle technique permette finalement l'épanouissement généralisé du genre humain. C'est également l'avis d'Axelos, qui, malgré ses précautions, ne peut s'empêcher de clore son ouvrage sur une apologie sans équivoque de la « pensée de la technique », qui représenterait l'avenir de l'humanité, le socle sur lequel bâtir les lendemains qui chantent :

---

<sup>15</sup> Même si nous verrons plus loin que ce serait une erreur que de rapprocher trop vite science et technique.

<sup>16</sup> Voir Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

Pourvu qu'on comprenne le terme dans toute son ampleur et sa vraie profondeur, il serait temps peut-être de commencer à comprendre la pensée de Marx comme une Technologie. La technologie constituerait même le centre de la pensée marxienne, son intention et son nerf. La technologie détient les clés du monde, c'est par le devenir technologique que l'homme se produit en tant qu'homme, la nature devenant histoire et l'histoire se transformant en histoire universelle du monde. C'est la technologie qui édifie les ponts entre le passé, le présent et l'avenir, constituant le rythme du temps historique, du devenir des conquêtes de l'homme. C'est dans la technologie aussi – et principalement – que réside le secret du double aspect du monde et le côté double de l'aliénation, le monde spirituel reflétant et sublimant les insuffisances du monde matériel. Enfin, c'est la technologie qui détient le secret des liens qui unissent la théorie et la pratique, la pensée et l'action, le logos et la techné. Car, c'est à partir d'une certaine conception de la technique que s'effectue la distinction même de la pensée (théorique) et de l'activité (pratique), le logos se faisant mesurer à l'étalon d'une praxis posée comme différente, la pensée se trouvant déconsidérée d'emblée comme activité théorique pour perdre ainsi toute importance décisive. Ce qui signifie que toute pensée sera, dans l'avenir, d'essence technique. Le plein développement de la technique, l'épanouissement technologique, absorbera les pensée et les idées, le développement idéologique. Les idéologues n'auront plus voix au chapitre; ils seront devenus inessentiels et inopérants<sup>17</sup>.

Cette « technologie » dont rêve Axelos, unificatrice et capable de neutraliser pour de bon tous les idéologues (quand même!), est le contrepoint dialectique du « technicisme capitaliste » qui « empoisonne et aliène tout ». Pour Axelos, « la négativité que son essence implique » est en mesure de « fournir le contre-poison » en « concili[ant] les hommes avec une civilisation et une technique sociales et humaines ». Il ajoute avec confiance que « [l']aliénation techniciste une fois surmontée, la technique pourra se développer intégralement et d'une manière non-aliénante si elle reste sous le contrôle de l'ensemble de la communauté humaine ». C'est selon lui (et selon bien d'autres) une parfaite « planification de la production technique » qui seule peut « l'empêcher d'être source d'exploitation et de

---

<sup>17</sup> Kostas Axelos, *Marx penseur de la technique. De l'aliénation de l'homme à la conquête du monde*, *op. cit.*, p. 299-300.

désordre<sup>18</sup> ». Axelos termine donc son ouvrage avec l'idée la plus commune qui soit à propos du développement technique : depuis l'accession de la bourgeoisie au pouvoir, on en a fait un mauvais usage. Le parti d'Axelos n'est pas surprenant, puisque c'est la position de Marx lui-même : déplorant par moments les travers de la machine et de l'industrie, il ne peut s'empêcher d'exprimer son admiration pour le génie technique derrière les différentes avancées qui, de toute façon, pour lui, malgré des heurts et des dysfonctionnements, mèneront à une société sans classes, libérée des contraintes du travail asservi.

Au tournant des années 1960, la technique, de toute évidence, est dans l'air du temps, et pas seulement chez les marxistes qui commencent à comprendre son importance dans la pensée de leur maître. On ne peut évidemment pas passer sous silence l'apport inestimable de l'un des plus grands philosophes de la technique, Gilbert Simondon, qui publie en 1958 son premier ouvrage : *Du mode d'existence des objets techniques*. Simondon n'est certainement pas marxiste, puisque la suppression de l'aliénation passe d'abord pour lui par une culture qui doit redevenir générale et englober impérativement le mode de pensée technique. La culture humaine s'étant spécialisée et par le fait même appauvrie, elle prive les hommes d'un savoir technique essentiel à une interaction saine avec les objets de leur quotidien. Il faut, pour remédier à la situation, rétablir « l'information régulatrice », qui « possède une valeur politique et sociale » dans la mesure où elle « peut donner à l'homme des moyens pour penser son existence et sa situation en fonction de la réalité qui l'entoure », une réalité de plus en plus *technique*. La proposition de Simondon est intéressante à bien des égards, et notamment en ce qu'elle peut être rapprochée de l'attitude d'un marxiste comme Walter Benjamin, qui a critiqué, lui, le complexe techno-industriel bien avant que cela soit à la mode : les racines de sa critique, comme l'explique Löwy, sont à

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 83.

retracer dans la tradition romantique et néo-romantique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont les tenants critiquaient le concept de *Zivilisation*, défini comme « le progrès matériel sans âme lié au développement technique et scientifique, à la rationalité bureaucratique et à la quantification de la vie sociale », et lui opposaient plutôt le concept de *Kultur*, un « corps organique des valeurs morales, culturelles, religieuses et sociales<sup>19</sup> ». Pour Simondon, le progrès technique n'est pas un problème en soi, mais l'absence d'emprise que l'homme a sur l'objet technique par l'absence d'un corps culturel généralisé est la cause première de son aliénation. Je prends la peine de citer Simondon un peu longuement à ce sujet, d'abord parce que personne, à ma connaissance, ne s'est intéressé de façon aussi pointue à la philosophie de l'objet technique, et ensuite parce que sa proposition se double d'une critique de la vision marxiste de la technique, critique à laquelle nous aurons à revenir longuement pour l'analyse de notre corpus :

Cette aliénation saisie par le marxisme comme ayant sa source dans le rapport du travailleur aux moyens de production ne provient pas seulement, à notre avis, d'un rapport de propriété ou de non-propriété entre le travailleur et les instruments de travail. Sous ce rapport juridique et économique de propriété existe un rapport encore plus profond et plus essentiel, celui de la continuité entre l'individu humain et l'individu technique, ou de la discontinuité de ces deux êtres. L'aliénation n'apparaît pas seulement parce que l'individu humain qui travaille n'est plus, au XIX<sup>e</sup> siècle, propriétaire de ses moyens de production alors qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle l'artisan était propriétaire de ses instruments de production et de ses outils. L'aliénation apparaît au moment où le travailleur n'est plus propriétaire de ses moyens de production, mais elle n'apparaît pas seulement à cause de cette rupture du lien de propriété. Elle apparaît aussi en dehors de tout rapport collectif aux moyens de production, au niveau proprement individuel, physiologique et psychologique. L'aliénation de l'homme par rapport à la machine n'a pas seulement un sens économique-social; elle a aussi un sens psycho-physiologique; la machine ne prolonge

---

<sup>19</sup> Michael Löwy, « “Avertisseur d’incendie” : la critique de la technologie chez Walter Benjamin », *Multitudes*, n° 3-4, 1994, <https://www.multitudes.net/avertisseur-d-incendie-la-critique/>, consulté en ligne le 11 mars 2023.

plus le schéma corporel, ni pour les ouvriers, ni pour ceux qui possèdent les machines. Les banquiers dont le rôle social a été exalté par les mathématiciens comme les Saint-Simoniens et Auguste Comte sont aussi aliénés par rapport à la machine que les membres du nouveau prolétariat. Nous voulons dire par là qu'il n'est pas besoin de supposer une dialectique du maître et de l'Esclave pour rendre compte de l'existence d'une aliénation dans les classes possédantes. La relation de propriété par rapport à la machine comporte autant d'aliénation que la relation de non-propriété, bien qu'elle corresponde à un état social très différent. [...] Capital et travail sont deux modes d'être aussi incomplets l'un que l'autre par rapport à l'objet technique et à la technicité contenue dans l'organisation industrielle. Leur apparente symétrie ne signifie nullement que la réunion du capital et du travail réduise l'aliénation. [...] ce qui manque au travail n'est pas ce que possède le capital, et ce qui manque au capital n'est pas ce que possède le travail. Le travail possède l'intelligence des éléments, le capital possède l'intelligence des ensembles; mais ce n'est pas en réunissant l'intelligence des éléments et l'intelligence des ensembles que l'on peut faire l'intelligence de l'être intermédiaire et non mixte qu'est l'individu technique. [...] La collectivisation des moyens de production ne peut opérer une réduction de l'aliénation par elle-même; elle ne peut l'opérer que si elle est la condition préalable de l'acquisition par l'individu humain de l'intelligence de l'objet technique individué. Cette relation de l'individu humain à l'individu technique est la plus délicate à former. Elle suppose une culture technique, qui introduit la capacité d'attitudes différentes de celles du travail et de l'action (le travail correspondant à l'intelligence des éléments et l'action à l'intelligence des ensembles)<sup>20</sup>.

Même si Simondon n'est pas marxiste, des rapprochements certains sont à faire entre un tel propos et la façon dont Lukács parle de la réification : on se rappelle que Lukács affirmait que toutes les classes sociales pâtissaient du phénomène qu'il décrivait; on se souviendra aussi que cela avait dérangé. Dans le même ordre d'idées, Simondon critique les vues arrêtées des marxistes orthodoxes sur la question du rapport à la technique : celle-ci a pris le dessus sur l'homme, et le travail qu'il effectue n'est plus en harmonie avec son essence, il y a « discontinuité » profonde

---

<sup>20</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 165-167.

entre l'homme et son outil. De plus, pour Simondon, l'évolution des techniques ne peut « devenir progrès » que si les objets techniques sont « libres dans leur évolution et non nécessités dans le sens d'une hypertélie fatale ». Il constate ainsi, et tente de contrer, une tendance de la technique à *s'autonomiser*.

On voit que l'idée que se fait Simondon d'une vie non aliénée n'est pas nécessairement contradictoire avec celle d'Axelos, même si les deux philosophes ne s'entendent pas sur la question de la propriété des moyens de production : tous deux préconisent un rapport à l'objet technique qui soit libéré des contraintes d'un mode de production où l'homme passe le plus clair de son temps au travail, qui plus est dans un travail où il s'aliène. Tous deux envisagent qu'un autre rapport à la technique est nécessaire pour que cette dernière soit libératrice. Là où les deux hommes divergent, il me semble, c'est dans cette notion d'hypertélie que Simondon nomme rapidement mais avec tant d'acuité : nulle part chez Axelos on ne trouve trace d'un désir de limiter le développement technique, ou bien de le restreindre à certaines sphères de l'existence. En parlant d'hypertélie, Simondon cherche à faire voir l'omniprésence de l'objet technique (et donc de la pensée technique) dans le quotidien, c'est probablement la raison pour laquelle cette question constitue le fondement de toute sa pensée à venir. Or, même s'il en parle, Simondon ne s'arrête plus longtemps à cette question, qui pourtant est cruciale, et probablement à la base de l'apparition et de la popularisation de l'idée de technique dans le discours social français de ces années.

Un parcours français de l'idée de technique ne serait pas complet si on laissait de côté la pensée de Jacques Ellul, intellectuel non-parisien dont la production est généralement séparée en deux grandes catégories : ses écrits « théologiques » (sur la religion et la foi) et ses écrits « sociologiques ». Ellul a voix au chapitre à deux titres : d'abord, parce que sa connaissance des écrits et de la pensée de Marx dépasse largement celle de la vaste majorité des marxistes auto-proclamés (il enseigna notamment un cours sur la pensée de Marx à l'Institut d'études politiques de

Bordeaux, de 1947 à 1979). Ensuite, parce que personne n'a autant réfléchi à l'idée de technique que Jacques Ellul. Et non seulement y a-t-il longuement réfléchi, mais on peut dire qu'il en a réellement fait le centre de toute sa réflexion sur le monde, dont les débuts remontent à la fin des années 1920, alors qu'il fréquentait les cercles personalistes. Cette idée de « personne » sera d'ailleurs le tremplin de toute la critique de ce qu'il en viendra à appeler, au fur et à mesure que la technique gagnera en force, le « système technicien ».

Si son ouvrage phare *Le système technicien* est publié en 1977, la pensée d'Ellul sur la question s'élabore deux décennies plus tôt, puisque son premier ouvrage, publié en 1954, s'intitule, de manière tout à fait prophétique, *La technique ou l'enjeu du siècle*, et affronte sans compromis l'état du monde au milieu des années 1950. Et l'intellectuel de Bordeaux dispose des moyens pour le faire : en plus d'être féru de théologie et d'avoir lu à peu près tous les auteurs ayant écrit à propos de la technique, Ellul est juriste et historien de formation, sa thèse de doctorat ayant porté sur l'histoire des institutions romaines. Droit et histoire, théologie et sociologie de la technique, on ajoute à cela un intérêt marqué pour tout ce qui se dit et s'écrit sur les idéologies politique en vogue, un enseignement et une production écrite à peu près constants jusqu'à sa mort dans les années 1990 – et nous avons devant nous un réel penseur, de grande envergure, capable de produire une analyse du monde qui l'entoure qui ne cède à aucune mode. Il est vrai que l'idée de technique, comme je l'ai mentionné, se propage chez les marxistes et les non-marxistes, mais nous verrons qu'Ellul est non seulement un de ceux qui en parlent en premier, mais qu'il est celui – et le seul à ma connaissance – qui tire toutes les conséquences des transformations qu'a subies le monde à la suite de l'autonomisation de la technique, ce phénomène que Simondon évoquait un peu frileusement lorsqu'il utilisait l'expression « hypertélie fatale de la technique ». Afin de comprendre comment les enjeux des rapports entre conjugalité et marxisme se transforment dans les années 1960 au sein

de notre corpus, il convient de terminer cette section en exposant quelques-unes des idées d'Ellul.

« Aucun fait social, humain, spirituel, n'a autant d'importance que le fait technique dans le monde moderne. Aucun domaine, pourtant, n'est plus mal connu<sup>21</sup> », affirme Ellul en guise d'introduction de son premier ouvrage en 1954. *La technique ou l'enjeu du siècle* ne quittera pas ce ton péremptoire, que l'auteur utilisera pour nous mener savamment à travers les dédales de cette fameuse « technique ». L'activité technique, et Ellul le reconnaît volontiers, est la première de l'homme, elle a toujours existé. Cependant, au milieu des années 1950, la technique a subi un saut qualitatif du fait de sa propagation massive. Au moment où Ellul écrit ces lignes, « il n'est plus rien qui ne soit technique<sup>22</sup> », plus rien qui échappe au phénomène technique. Certes, Ellul est catégorique, mais il justifie patiemment ses affirmations en étudiant dans le détail les interactions de la technique avec l'économie, sa fusion passionnelle avec l'État et son influence désormais aussi décisive qu'incontournable dans le domaine des « sciences humaines » : philosophie, psychologie, sociologie, pédagogie, mais aussi des « disciplines » émergentes comme les *public relations* qui, n'ayant pas à faire le ménage et à se débarrasser des relents d'un encombrant passé pré-technicien, représentent la technique « intellectuelle » sous sa forme la plus pure.

La technique, certes, a été étudiée avant lui, et c'est précisément fort de ses lectures qu'Ellul est en droit d'affirmer qu'elle ne l'a été, jusqu'à présent, que sous sa forme purement matérielle. Or, ce qui intéresse Ellul, ce qui est selon lui crucial, relève d'un domaine beaucoup plus vaste, celui qui n'est pas *quantifiable*. Pour ce faire, il opère une distinction entre l'opération technique et le phénomène technique, qui sont à la base de la définition qu'Ellul donne à son objet d'étude :

---

<sup>21</sup> Jacques Ellul, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Economica, 1990 [1953], p. 1.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 20.



Si nous voulons approcher plus près d'une définition de la technique, il nous faut séparer l'opération technique et le phénomène technique. L'opération technique recouvre tout travail fait avec une certaine méthode pour atteindre un résultat. [...] L'ouvrier qualifié reste comme le chasseur primitif un opérateur technique, et il est vrai que leur attitude varie assez peu. Sur ce champ très large de l'opération technique, nous assistons à une double intervention; celle de la conscience et celle de la raison et cette double intervention produit ce que j'appelle le phénomène technique. [...] elle fait passer dans le domaine des idées claires, volontaires et raisonnées ce qui était du domaine expérimental, inconscient et spontané. [...] Le phénomène technique est donc la préoccupation de l'immense majorité des hommes de notre temps, de rechercher en toutes choses la méthode absolument la plus efficace. [...] Il s'agit [...] de trouver le moyen supérieur dans l'absolu, c'est-à-dire en se fondant sur le calcul, dans la plupart des cas<sup>23</sup>.

Ce souci d'efficacité – à ne pas confondre avec la recherche du profit – a pris une telle ampleur que ce qu'Ellul appelle le phénomène technique ne s'applique plus seulement au rapport qu'a toujours eu l'homme avec le monde matériel. Le phénomène technique se perçoit de la manière la plus poussée dans « l'immense organisation dans tous les domaines » que d'autres auteurs avant lui ont bien identifiée, et ont nommée, par exemple, une « managerial revolution<sup>24</sup> ». Pour Ellul, ceci dit, la technique va au-delà de la simple bureaucratisation du travail, c'est une réelle *organisation* généralisée du monde, dont il reprend la définition à l'historien britannique Arnold Toynbee : « L'organisation est le processus qui consiste à assigner des tâches à des individus ou à des groupes afin d'atteindre d'une façon efficiente et économique, par la coordination et la combinaison de toutes leurs activités des objectifs déterminés. » Cette organisation et ce souci d'efficacité conduisent « à la standardisation et à la rationalisation de la vie économique ou administrative ». Et qu'est-ce que standardiser? « Standardiser, c'est résoudre par avance tous les problèmes que peut poser le fonctionnement d'une organisation. C'est

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 17-19.

<sup>24</sup> James Burnham, *The Managerial revolution*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1941.

encore ne point s'en remettre à son inspiration, à son ingéniosité, ni même à son intelligence, pour trouver la solution au moment où la difficulté se présentera, mais c'est en quelque sorte évoquer la difficulté, la résoudre anticipativement... Dès lors, la standardisation crée l'impersonnalité en ce sens que l'organisation s'appuie plus sur des méthodes et des consignes que sur des individus<sup>25</sup>... » La standardisation est effectivement un enjeu massif dans les années qui suivent la Deuxième Guerre mondiale, et spécialement dans la sphère de l'art. On sait par exemple que le sort du cinéma français, pour ne nommer que lui, est catastrophique après la fin de la guerre (le cinéma est une industrie « sinistrée »), et que l'ascendant économique américain pendant la reconstruction prendra notamment la forme d'une diffusion massive dans les salles de cinéma françaises des marchandises culturelles de l'industrie américaine<sup>26</sup>. Il faut attendre la fin des années 1950 pour qu'une Nouvelle Vague de jeunes cinéastes insuffle un certain vent de fraîcheur dans la production visuelle française. Beaucoup verront cette intrusion américaine d'un mauvais œil, mais d'autres, comme Edgar Morin, se feront les chantres de la « culture de masse » :

La standardisation elle-même n'entraîne pas nécessairement la désindividualisation; elle peut être l'équivalent industriel des « règles » classiques de l'art, comme les trois unités qui imposaient des formes et des thèmes. Les contraintes objectives soit étouffent, soit, au contraire, étoffent l'œuvre d'art. Le western n'est pas plus rigide que la tragédie classique, et ses thèmes canoniques permettent les variations les plus raffinées, de la *Chevauchée fantastique* à *Bronco*, *High Noon*, *Shane*, *Johnny Guitare*, *Rio Bravo*. Ainsi, ni la division du travail, ni la

---

<sup>25</sup> Jacques Ellul, *La technique ou l'enjeu du siècle*, op. cit., p. 9.

<sup>26</sup> Laurent Creton, *Chapitre VII. Le cinéma français dans l'après-guerre*, dans *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940 – 1959*, Paris, CNRS Édition, 2004, p. 181-217. Une lecture par ailleurs très intéressante des *Merveilleux nuages* est en effet possible si on concentre notre attention sur le rapport géographique des deux amants : il n'est pas anodin que Josée se marie avec un Américain aux ressources économiques intarissables, mais qui, en contrepartie, lui impose ses règles.

standardisation ne sont, en soi, des obstacles à l'individualisation de l'œuvre<sup>27</sup>.

L'idée ici n'est pas de condamner ou d'encenser le phénomène qui est décrit. On remarquera simplement que l'impact de la technique sur toutes les sphères de l'activité humaine est indéniable, y compris les arts, que l'on regarde cette intrusion avec admiration ou de façon craintive. Souvent taxé de pessimisme et de technophobie, Ellul ne se prononce pourtant jamais sur la question. Pour Ellul, la technique repose sur un souci d'efficacité qui ne peut que mener à une organisation standardisée. Cela représente pour lui tous les caractères de la technique, et son travail s'attache simplement à cerner ce qu'il y a de plus fondamental au cœur de la société qu'il habite, afin d'en produire un portrait aussi complet que possible. Car s'il y a bien, désormais, une force totalisante dans le monde entier, c'est la technique, et non pas, comme il est à la mode de le clamer, le Capital. On peut faire remonter l'origine de cette puissance qui happe l'humanité à partir, nous dit Ellul, du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car, jamais, avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, ne sommes-nous en présence de ce qui est la caractéristique principale de l'époque où Ellul commence sa production écrite, soit « la vue précise des possibilités de la technique, la volonté d'atteindre ses buts, l'application à tous les domaines, l'adhésion de tous à l'évidence de cet objectif ». Cette « intention technique claire » est absente d'époques comme l'Antiquité, où, pourtant, l'activité scientifique foisonne. Or, Ellul rappelle à juste titre que, chez les Grecs, par exemple, non seulement la pensée scientifique et la pensée technique sont complètement distinctes, mais qu'on méprise l'idée de subordonner la première à la seconde. Platon, entre autres, « se refuse à tout compromis d'application, même pour faciliter la recherche scientifique. C'est l'exercice de la raison la plus abstraite qui doit seul être conservé<sup>28</sup>. » Et même si des penseurs comme Archimède ont réfléchi à

---

<sup>27</sup> Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Bernard Grasset, 1962, p. 43-44.

<sup>28</sup> Jacques Ellul, *La technique ou l'enjeu du siècle*, op. cit., p. 25.

l'application technique de leurs recherches, Ellul rappelle que, dans bien des cas, lorsqu'on construisait des « machines », c'était uniquement pour faire la preuve du calcul : on les détruisait tout de suite après. Certes, l'empire romain a commencé à perfectionner une certaine technique sociale (civile comme militaire) grâce au droit romain, dont Ellul est spécialiste. Mais, sans entrer dans les détails (qui sont cependant passionnants), le droit romain reste concerné par l'individu, et lui laisse une marge de manœuvre considérable. Il faut donc attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que la phase préliminaire de l'époque technique soit enclenchée. La « révolution industrielle » qui s'ensuivra n'est qu'un des aspects de ce qui se joue réellement par la suite, au XIX<sup>e</sup> siècle. Car outre le machinisme et l'industrialisme qui connaissent, oui, un grand essor, bien d'autres mutations sont en cours, qu'il convient de regrouper sous l'égide d'un seul et même phénomène :

C'est l'apparition d'un État véritablement conscient de lui-même, autonome, à l'égard de tout ce qui n'est pas la raison d'état, et produit de la Révolution française. C'est la création d'une technique militaire précise avec Frédéric II et Napoléon 1<sup>er</sup> sur le plan stratégique comme sur le plan de l'organisation, ravitaillement, recrutement. C'est le début de la technique économique avec les physiocrates, puis les libéraux. Sur le terrain de l'administration et de la police, c'est aussi le moment des systèmes rationalisés, des hiérarchies unifiées, des fichiers et des rapports réguliers. Il y a, avec Napoléon particulièrement, cette tendance à la mécanisation que nous avons déjà signalée comme le résultat de l'application technique à un domaine plus ou moins humain. C'est en même temps l'effort et le regroupement de toutes les énergies nationales; *il ne faut plus d'oisifs* (on les met en prison sous la Révolution), il ne faut plus de privilégiés, il ne faut plus d'intérêt particulier : tout doit servir selon les règles de la technique imposée de l'extérieur. Au point de vue juridique, c'est la grande rationalisation du droit avec les codes Napoléon, l'extinction définitive des sources spontanées du droit, comme la coutume; l'unification des institutions sous la règle de fer de l'État, la soumission du droit au politique. [...] Et ce grand travail de rationalisation, d'unification, de clarification se poursuit partout, aussi bien dans

l'établissement des règles budgétaires et l'organisation fiscale, que dans les poids et mesures ou le tracé des routes<sup>29</sup>.

« C'est cela, l'œuvre technique », enchaîne-t-il aussitôt. La technique est « la traduction du souci des hommes de maîtriser les choses par la raison », et elle doit pour cela rendre « comptable ce qui est subconscient, quantitatif ce qui est qualitatif ». De manière plus imagée, la technique se donne comme mandat de « [s]ouligner d'un gros trait noir les contours de la lumière projetée dans le tumulte de la nature », de « porter la main sur ce chaos » et d'« y mettre de l'ordre », ce qui n'est pas sans rappeler le phénomène de la rationalisation décrit longuement par le sociologue allemand Max Weber, dont Ellul connaît très bien l'œuvre. Parler de technique a l'avantage d'englober sous un même terme la maîtrise de l'abstraction et celle de ce qui est concret, matériel : ce n'est pas simplement l'arrivée du charbon qui est pour Ellul significative lors de la « révolution industrielle », c'est plutôt « le changement d'attitude de toute une civilisation à l'égard des techniques<sup>30</sup> ». Les réflexions d'Ellul ciblaient donc la pensée conformiste de son époque, bourgeoise comme marxiste, qui se faisait l'apôtre de la civilisation et du développement techniques. Cette critique du communisme fut probablement l'une des raisons qui firent qu'on le tint à l'écart du champ intellectuel parisien, car Ellul ne manqua pas une seule occasion de pointer les contradictions, les taches aveugles ou encore les écueils des discours se revendiquant de la pensée de Marx. Paradoxalement, c'est parce qu'Ellul a bien lu Marx qu'il est en mesure de s'attaquer au marxisme : le capitalisme n'est plus celui « qui crée ce monde »; la force totalisante qui règle tout, au milieu des années 1950, « c'est la machine<sup>31</sup> », ou plus précisément la pensée machinale. Si Marx avait été vivant en 1950, affirme Ellul, il n'aurait pas dit autre chose : son objectif était d'expliquer le

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 39-40. Je souligne.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 3.

monde dans sa totalité. C'est la technique qui est désormais la puissance qui insuffle aux hommes le sens de leurs actions, et non pas le capitalisme ou la recherche du profit. Bien sûr, Ellul reconnaît que la technique et la bourgeoisie sont de connivence : c'est la bourgeoisie qui a développé les premières techniques financières et c'est elle, surtout, qui a mis sur pied l'État moderne. Mais c'est uniquement parce que les intérêts de la technique et ceux de la bourgeoisie sont, au départ, compatibles : la technique permet à la bourgeoisie d'exploiter les hommes et de s'enrichir. Le progrès technique dépendra de l'argent bourgeois, mais surtout, nous dit Ellul, les techniciens seront principalement issus de cette classe : encore une fois, Ellul ne s'intéresse pas seulement au développement matériel des classes, il s'intéresse à la manière dont la classe dominante se met à *réfléchir*. Ce sont les bourgeois qui feront avancer la science. Néanmoins, malgré cet argent et ce pouvoir de la bourgeoisie, la société du XIX<sup>e</sup> siècle reste divisée : on connaît les réactions des regroupements d'ouvriers lyonnais à la tentative, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, d'implanter un nouveau métier à tisser, semi-automatique, qui fût honni et détruit sur la place publique. Ce qui provoquera le retournement de la majorité de la société, alors contre le développement technique (qui ne lui avait pas apporté, jusque-là, de réel confort), c'est, d'une part, Karl Marx, qui, littéralement, « réhabilite la technique aux yeux des ouvriers » en annonçant qu'il suffit de lui faire servir les besoins de la révolution pour qu'elle révèle son potentiel libérateur. On peut modérer cette affirmation comme on le veut en citant tel ou tel passage des écrits de Marx où il s'insurge contre les méfaits du machinisme industriel, il reste qu'il en fut simultanément un grand admirateur et que les successeurs de Marx, si on excepte quelques marxistes hétérodoxes comme Walter Benjamin, seront, pour une large part, des adorateurs sans faille du système technicien.

Malgré le caractère « décisif » d'un désir de « réconciliation entre la technique et les masses » qu'on peut déceler dans certains écrits de Marx, l'adhésion populaire des

couches moins bien nanties de la société au développement technique n'aurait pas été possible si le confort matériel ne s'était pas simultanément étendu à toutes les classes :

Commodités de la vie, diminution progressive de la durée du travail, facilités pour les transports et pour la médecine, possibilités de faire fortune (les États-Unis, les colonies), amélioration de l'habitat. Malgré la lenteur du progrès, il se produit de 1850 à 1914 un bouleversement prodigieux qui convainc tout le monde de l'excellence de ce mouvement technique qui produit tant de merveilles et qui, en même temps, change la vie des hommes. Et, tout cela, Marx l'explique, promet encore mieux, montre la voie à suivre : le fait et l'idée sont pour une fois d'accord. Comment l'opinion pourrait-elle résister? À ce moment, par intérêt personnel aussi (l'idéal du confort...), les masses adhèrent à la technique; ainsi l'ensemble de la société est converti. Il s'est formé une volonté commune d'exploiter au maximum les possibilités de la technique. Des intérêts divergents (État et individus, bourgeoisie et classe ouvrière) convergent et se réunissent pour glorifier la technique<sup>32</sup>.

Même si Ellul fait remonter ce « bouleversement prodigieux au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, cela prend un certain temps avant que le phénomène ne parvienne à la conscience collective. Je crois que la littérature des années 1960, et spécialement celle des femmes, s'empare des idées que nous venons d'esquisser et que, comme à son habitude, elle en mesure la portée sur la vie des femmes à travers un imaginaire conjugal parfois conventionnel, souvent chaotique et meurtrier. Le roman que la grande communiste Elsa Triolet publie en 1959 est un exemple frappant de ce qui commencera à s'inscrire systématiquement dans le discours des intellectuels français : *Roses à crédit* est un drame amoureux qui se déploie autour de ce que Baudrillard nommera, bien des années plus tard, en faisant siennes, disons-le, les intuitions que plusieurs autres avaient eues avant lui, la « société de consommation ». Sur fond de relation conjugale de plus en plus insatisfaisante, nous suivons les déboires de Martine, qui acquiert objet après objet pour son modeste chez elle. Or, la force derrière

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 51.

cette consommation effrénée n'est pas qu'un mode de production des marchandises dirigé par une classe dominante, mais un système d'organisation de l'ensemble des sphères de la vie humaine, en voie, déjà dans les années 1950, de devenir universel. Et ce qui nous intéresse particulièrement du roman de Triolet, c'est que malgré l'adhésion de son autrice à un communisme très orthodoxe, on peut soupçonner qu'un sens possible de *Roses à crédit* réside dans l'interaction de la conjugalité et de la recherche maladive du confort permis par la technique, interaction qui mène ultimement Martine à une mort macabre, dévorée par les rats qui se disputent sa chair fraîche.

Car le caractère principal de la technique, au début des années 1960, est bien son « autonomie », et c'est ce qui se traduit dans la passivité maladive des femmes dans le romans conjugaux, Martine ne faisant pas exception. Ellul explique en effet qu'il y a désormais un automatisme dans le choix technique, c'est-à-dire que l'orientation que prend le développement technique s'effectue de façon autonome, sans résulter d'une décision humaine. Un seul critère préside à cette orientation : l'efficience. L'humain, et plus précisément le technicien que nous sommes désormais tous et toutes appelés à devenir, est devenu un simple « appareil enregistreur des effets, des résultats obtenus par diverses techniques », et son « choix » d'utiliser telle ou telle technique n'est jamais fait pour des « motifs complexes et de quelque façon humains<sup>33</sup> ». Et la technique a atteint « un tel point d'évolution qu'elle se transforme et progresse à peu près sans intervention décisive de l'homme », ce qu'Ellul nomme « autoaccroissement ». Les avancées techniques ne sont plus le résultat d'hommes de génie qui ont des visions : les sauts en avant sont le résultat d'une « addition anonyme des conditions » qui lui sont nécessaires. « Lorsque toutes les conditions sont réunies,

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 75.



il n'y a qu'une intervention minimale d'un homme qui produit le progrès important<sup>34</sup>. » Cet auto-accroissement est également possible grâce au fait que chaque découverte technique en permet une pluralité d'autres, et ce, dans tous les domaines<sup>35</sup>. La technique s'alimente elle-même, dans un processus, ajouterais-je, où rien n'est jamais soumis à la négation, où on table plutôt sur l'ajout incessant d'innovations :

Pour faciliter la vie de la ménagère, par exemple, on met en application un nouvel appareil qui broie les ordures et permet de les éliminer par l'évier. Ce procédé provoque une énorme pollution des rivières. Il faut alors chercher un nouveau moyen de purification de cette eau qui doit, en définitive, être consommée : une plus grande quantité d'oxygène sera nécessaire pour permettre aux bactéries de détruire les matières organiques. Comment oxygéner les rivières? Voilà comment la technique s'engendre elle-même<sup>36</sup>.

Dans *Roses à crédit*, le malheur de Martine semble s'enclencher et s'engendrer de lui-même au fur et à mesure que les objets s'accumulent chez elle, créant, sans arrêt de nouveaux besoins. Le mari de Martine, Daniel, a une activité enrichissante, et il finira par partir. Martine, elle, restera seule avec son foyer parfaitement organisé. Et cet état de choses, c'est-à-dire l'interaction entre capitalisme, technique et conjugalité, sera bien évidemment à l'ordre du jour dans la littérature des écrivaines françaises des années 1960, décennie pendant laquelle se prépare en sourdine le mouvement de libération des femmes et la deuxième grande vague de féminisme qui écloront après les bouleversements occasionnés par les grèves de mai et juin 1968.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 80. Ellul donne entre autres l'exemple suivant : « La désintégration de l'atome et la bombe atomique sont très caractéristiques à cet égard. En Allemagne, en Norvège, en U.R.S.S., aux États-Unis, en France, les recherches étaient à peu près au même point en 1939. Et ce sont des circonstances qui ont donné la supériorité aux États-Unis : invasion de la Norvège et de la France, effondrement de l'Allemagne à quelques mois de la découverte, manque de moyens et matière première, semble-t-il, pour l'U.R.S.S. » *Ibid.*, p. 81.

<sup>35</sup> « Pour prendre un exemple très gros et élémentaire, on dira que le moteur à explosion a permis et conditionné la technique de l'auto, que le moteur à combustion interne a conditionné les techniques du sous-marin, etc. » *Idem*.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 85.

#### 4.2 Ravissement de la raison et raison du ravissement

Sans hasard, ce dernier arrêt est lui aussi l'histoire d'une jeune fille, présentée au public français par Marguerite Duras, en 1964 : c'est cette héroïne du *Ravissement de Lol V. Stein* qui fait de Duras, qui avait déjà plusieurs romans à son actif, une écrivaine désormais incontournable. Lola, ou Lol, du diminutif qu'elle s'est choisi, n'a pourtant rien d'extraordinaire : adolescente d'origine bourgeoise fiancée à un homme qui l'abandonne sans explication pour une autre femme, elle sombre dans un état catatonique dont elle sortira pour se remarier avec le premier venu. Son mariage parfaitement conventionnel sera vaguement troublé par une relation adultère, et le roman se terminera sur l'image d'une Lola ensommeillée, étendue dans un champ non loin de l'hôtel où elle a préalablement rencontré son amant. À part peut-être pour la sieste sous la fenêtre, on a déjà entendu cette histoire des milliers de fois.

Bien entendu, *Le ravissement de Lol V. Stein* en dit plus que cela. Bien que l'essentiel du roman se déroule alors que Lol est une femme mature, la scène du bal, celle où Lol est abandonnée par son fiancé à l'âge de 19 ans, est d'une importance cruciale, et c'est ce qui me fait classer *Le ravissement* au nombre des romans qui présentent les années de formation sexuelle d'une femme malgré le fait que le roman ne les aborde pas de front. La scène du bal est, de plus, assez particulière : le fiancé de Lola, Michael, à la vue d'une femme qui se joint à la fête, en tombe immédiatement amoureux, danse avec elle plusieurs fois au courant de la soirée et finit par quitter la salle à ses côtés. Pendant tout ce temps, Lola est témoin de la scène et la contemple dans un état de ravissement qui explique en partie le titre de l'œuvre, donnant encore plus d'importance à cette scène, qui, de plus, constitue l'incipit du roman. La compréhension immédiate de Lol face à ce qui se produit sous ses yeux, face au changement qu'elle perçoit chez son fiancé, est ainsi décrite par le narrateur :

Elle commençait déjà, la nouvelle histoire de Michael Richardson, à se faire. Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner chez

Lol de souffrance. Tatiana la trouva elle-même changée. Elle guettait l'événement, couvait son immensité, sa précision d'horlogerie. Si elle avait été l'agent même non seulement de sa venue mais de son succès, Lol n'aurait pas été plus fascinée<sup>37</sup>.

Puis, lorsque Michael part danser pour la première fois avec la femme plus âgée, le narrateur décrit la réaction de Lol : « Lol les avait regardés, une femme dont le cœur est libre de tout engagement, très âgée, regarde ainsi ses enfants s'éloigner, elle parut les aimer<sup>38</sup>. »

Loin de sembler troublée par ce qu'elle voit, Lola, au contraire, donne son accord implicite à Michael en lui souriant. Ce sourire perdure toute la nuit. Le fiancé de Lol, désormais, ne danse plus qu'avec Anne-Marie Stretter. Contre toute attente, comme le narrateur le souligne, Lol ne s'en trouve pas affectée :

La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour. [...] Bien que Michael Richardson fût plus jeune que cette femme, il l'avait rejointe et ensemble – avec Lol –, *tous les trois*, ils avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi<sup>39</sup>.

L'accent est mis sur le fait que la situation est vécue conjointement, par les trois participants. Tatiana, quant à elle, « caressait sa main posée sur une petite table sous les fleurs<sup>40</sup> », accompagnant son amie dans cet « événement » que tout désigne

---

<sup>37</sup> Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein* [1964], dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 291.

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 292. Je souligne.

<sup>40</sup> *Idem.*

comme étant hors du commun. C'est l'arrivée de la mère de Lol, furieuse, probablement prévenue par un invité du bal, qui engendre le trouble chez l'héroïne :

Lorsque sa mère était arrivée sur Lol et qu'elle l'avait touchée, Lol avait enfin lâché la table. Elle avait compris seulement à cet instant-là qu'une fin se dessinait mais confusément, sans distinguer encore au juste laquelle elle serait. L'écran de sa mère entre eux et elle en était le signe avant-coureur<sup>41</sup>.

C'est alors, et alors seulement, que Lol crie, pour la première fois. Ce n'est donc pas l'image de son fiancé avec une autre qui pose problème, mais bien l'impossibilité de contempler cette image à loisir, et c'est effectivement quand « elle ne les vit plus » qu'elle « tomba par terre, évanouie<sup>42</sup> ».

La jeune fille passera les semaines qui suivront dans un état catatonique, que les cancans bourgeois attribueront à « la vieille algèbre des peines d'amour ». Alors qu'elle commence à se rétablir, au courant d'une promenade où elle s'est perdue, Lola rencontre celui dont elle acceptera la demande en mariage. Elle le suit en Angleterre, devient mère de trois enfants, puis, au bout de dix ans, revient habiter la maison de son enfance avec sa nouvelle famille. Elle développe alors une fascination pour un homme qu'elle croise, et qui s'avère être l'amant de son amie Tatiana. Lol se remet à fréquenter son amie, elle passe aussi du temps avec l'amant de celle-ci, mais ce qu'elle préfère, c'est s'installer pour dormir dans le champ de seigle situé derrière l'hôtel où Tatiana et son amant ont leurs rencontres charnelles. L'une des dernières scènes est le retour de Lol à la fameuse salle de bal, accompagnée par l'amant de Tatiana. Après ce périple, ils passent une nuit ensemble, à la suite de quoi on comprend à demi-mot que Lol a de nouveau sombré dans la « folie », et qu'elle se

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 294.

retrouvera fort probablement enfermée dans un asile, ou, ce qui est peut-être pire, qu'elle fera simplement retour à sa vie conjugale parfaitement conventionnelle.

Cette fameuse question de la folie a évidemment été au centre de beaucoup d'interprétations du roman de 1964, de façon plus ou moins élégante selon les analyses. La plus fameuse des critiques du *Ravissement* vient d'ailleurs du monde de la psychanalyse, d'un « éloge » qu'en fait Lacan dans les *Cahiers Renaud-Barrault* peu de temps après sa parution<sup>43</sup>. On a aussi beaucoup discuté de la structure narrative du roman, puisqu'à la fin du premier tiers de l'histoire, on apprend que le narrateur est Jacques Hold, l'amant de Tatiana qui s'est épris de Lol. Cela, évidemment, pousse à remettre en question tout ce qui est dit à propos de Lola, et le narrateur lui-même ne se prive pas pour questionner la validité de ses propres affirmations, allant souvent jusqu'à subordonner ses phrases à l'aide d'un « J'imagine que » ou d'un « J'invente que ». Le lecteur ou la lectrice se retrouve par conséquent devant un récit d'abord défini par ses failles, véritable cul-de-sac épistémologique, ce que le narrateur reconnaît volontiers : « Puisque je sais – ai-je jamais su à ce point quelque chose? – [que Lol] m'est inconnaissable, on ne peut pas être plus près d'un être humain que je le suis d'elle, plus près d'elle qu'elle-même si constamment envolée de sa vie vivante<sup>44</sup>. » On voit ici clairement que c'est la structure du paradoxe qui fait avancer l'écriture, uniquement possible grâce à sa (re)connaissance explicite de l'existence de l'inconnaissable. Ce qu'on a peut-être moins souvent relevé, c'est que ce paradoxe, moteur de l'écriture, est un réel mouvement dialectique, dans le sens où il constitue un mode d'accès toujours mouvant à la connaissance. Il passe de plus par un regard masculin sur une femme, et à un niveau encore supérieur, nous avons affaire en réalité à *une femme qui invente l'histoire d'un homme qui invente l'histoire*

---

<sup>43</sup> Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, p. 7-15.

<sup>44</sup> Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 374.

*d'une femme*, puisque Marguerite Duras couche sur papier les propos d'un homme qui lui-même met en scène un personnage. Cette structure ternaire, où on passe d'une femme à un homme pour revenir à une femme, est très certainement partie prenante du mouvement dialectique qui habite l'écriture du *Ravissement*, et elle nous permet d'affirmer que la dialectique et la question du genre sont, chez Duras, étroitement reliées. Cet intermédiaire masculin de la narration était, rappelons-le, également le moyen retenu par Yourcenar pour nous relater l'histoire de Sophie. Le personnage d'Éric dans *Le coup de grâce* et celui de Jacques Hold dans le *Ravissement* entretiennent ainsi un grand nombre de similarités, dont l'incertitude face aux événements dépeints n'est pas la moindre :

Il ne me reste jamais que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé de vers. Mes propres paroles, même à l'instant où je les prononce, je ne les entends pas. Quant à celles de l'autre, elles m'échappent, et je ne me souviens que du mouvement d'une bouche à portée de mes lèvres. Tout le reste n'est que reconstitution arbitraire et faussée, et ceci vaut également pour les autres propos dont j'essaie ici de me souvenir<sup>45</sup>.

Cette mise en garde d'Éric aurait pu être celle de Jacques Hold. Et même si le narrateur de *Portrait d'un inconnu* fait preuve d'un peu moins de clairvoyance face au rôle de sa subjectivité dans sa perception de son environnement, il doit ici être classé aux côtés de nos deux autres narrateurs témoins. La structure à trois niveaux est aussi celle, dans une moindre mesure, de *Portrait d'un inconnu* : Sarraute se sert d'un homme pour narrer l'histoire d'une fascination envers une femme. Dans une moindre mesure, cependant, parce que la femme qui est l'objet de l'obsession du

---

<sup>45</sup> Marguerite Yourcenar, *Le coup de grâce*, *op. cit.*, p. 128.

narrateur du *Portrait* nous reste, contrairement aux deux autres cas, pratiquement inconnue, au point où on aurait envie de féminiser le titre du roman<sup>46</sup>.

Outre le fait que cette structure romanesque à trois niveaux (*femme – homme – femme*) mime un mouvement dialectique qui donne, une fois de plus, tout son sens aux triangles de la diégèse, ce choix de nos écrivaines nous ramène à la question de l'anamnèse, qui, rappelons-le, est l'ennemie jurée de la réification. Anamnèse et réification sont le contraire l'une de l'autre, car toute réification implique un oubli des conditions historiques de production de l'objet réifié; à moins, bien sûr, que nous assistions à la réification de l'anamnèse, puisque peu de choses échappent au pouvoir de la réification. Il est possible et même assez aisé d'assister à une réification des objets que la mémoire reconstruit, et la seule façon de se prémunir de ce danger réside dans le recours à un discours narratif conscient de ses propres apories, comme c'est le cas dans *Le coup de grâce* et dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. De la première œuvre de notre corpus, publiée en 1939, à la dernière, publiée au courant des années 1960, il semble que cette caractéristique ait perduré chez nos écrivaines, malgré les différences par ailleurs manifestes. Ainsi, même si Jacques Hold ne remet pas spécifiquement en question ses propres souvenirs et que la question de la mémoire ne semble pas a priori centrale dans le roman de 1964, Lacan, dans son hommage, souligne avec raison qu'on peut considérer que *Le ravisement de Lol V. Stein* « n'est tout entier que la remémoration » de la scène du bal au Casino de T. Beach. Dans cette perspective, *Le ravisement de Lol V. Stein* serait une tentative d'accès à la connaissance grâce à une dialectique de l'anamnèse – qui, si elle réussit, devrait logiquement amener la lectrice à une anamnèse de la dialectique. À cet égard,

---

<sup>46</sup> Mais c'est précisément ce fameux narrateur qui reste inconnu, malgré qu'il parle à n'en plus finir, Sarraute faisant de ce grand paradoxe la base de tout son roman : on ne connaît pas ce qu'on croit connaître, ou bien encore plus on parle de quelque chose, moins on le connaît. C'est ce soupçon à l'égard du langage qui se généralise chez les nouvelles générations d'écrivains et d'écrivaines, comme nous l'avons déjà évoqué.

il n'est pas anodin que l'une des rares informations que nous avons à propos de l'enfance de Lol soit la profession de son père : professeur d'histoire à l'Université.

En outre, le terme « anamnèse » est particulièrement juste dans le cadre d'une analyse du *Ravissement de Lol V. Stein*, puisqu'il recouvre également un sens étroitement associé à la folie : c'est le terme utilisé dans le milieu médical pour désigner les antécédents biographiques d'un patient ou d'une patiente, et notamment dans le domaine de la psychanalyse. Il est justement possible de relier un peu plus solidement *Portrait d'un inconnu* et le roman que nous étudions présentement au moyen de la question de la folie : le narrateur du *Portrait* est, aux yeux des lectrices et des lecteurs, proprement « anormal », ce qui est d'ailleurs corroboré par ses rencontres ponctuelles avec un thérapeute, qui, pour que son client reprenne « contact avec le réel », lui parle en ces termes : « ne vous formalisez pas, bien des types littéraires devenus immortels sont, de notre point de vue, aussi des névrosés<sup>47</sup>. » Or, autant dans *Portrait d'un inconnu* que dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, poser le constat de l'anormalité comportementale des protagonistes ne nous sert pas à grand-chose d'un point de vue herméneutique. Lacan lui-même, toujours dans son hommage à Duras, s'oppose vivement à la « goujaterie » et au « pédantisme » d'une « certaine psychanalyse » (pas la sienne), qui fait des œuvres littéraires un siège confortable où asseoir ses suppositions théoriques. L'exemple le plus probant est celui consistant à interpréter le comportement de Lola comme résultant d'un traumatisme lors de la scène du bal : ce serait la raison pour laquelle, inconsciemment, Lola travaillerait à recréer une disposition triangulaire avec Tatiana et Jacques Hold, pour revivre l'événement traumatique tout en modifiant éventuellement son dénouement<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, *op. cit.*, p. 71 et 70.

<sup>48</sup> « Pour Jacques Hold, comme pour Martha Evans Noel et Julia Kristeva, ces scènes servent d'illustration à la compulsion de Lol à répéter la scène de son traumatisme originel au casino de T. Beach. En désirant fusionner avec Tatiana Karl, Lol fait de cette dernière un objet transférentiel de la



Or, malgré sa véhémence, Lacan ne me semble pas faire autre chose que ceux dont il décrie la pratique : derrière son hommage à Marguerite Duras, c'est un dithyrambe à son propre égard qu'il compose, dans son style volontairement alambiqué dont on ne peut nier qu'il doit beaucoup, lui aussi, à la pédanterie. La raison de l'émerveillement de Lacan devant *Le ravissement* ne vient pas d'un éblouissement devant une œuvre qui nous bouscule en même temps qu'elle réveille nos intuitions les plus profondes : Lacan prend la peine d'écrire un texte sur le roman de Duras parce que celui-ci « démontre » ce qu'il enseigne, ou comme il le dit lui-même, parce que Duras « sait sans [lui] ce qu'[il] enseigne ». Certes, les motivations derrière l'écriture de cet hommage sont probablement multiples, mais la grandeur de l'ego lacanien dessert malheureusement l'objectif somme toute noble qui habitait simultanément le psychanalyste, soit celui de convaincre que la littérature, et particulièrement celle de Duras, son amie, a bel et bien quelque chose à dire au sujet de la conjugalité, et que ce savoir ne peut être subordonné à un autre qu'au prix d'une réduction qui déconsidère le travail de symbolisation propre à l'écriture littéraire. Malgré tout, je crois, comme Lacan, que *Le ravissement de Lol V. Stein* nous permet de penser le monde qui nous entoure, et je crois également comme lui qu'il nous permet de le faire précisément grâce à cette thématique de la folie, ou, selon son appellation contemporaine (comprendre : plus technique), de la « santé mentale ». La thématique est bel et bien présente dans le roman comme certaines versions de sa genèse : bien que Duras ait affirmé ici et là ne pas « savoir » d'où Lol lui était venue, elle aurait affirmé simultanément que l'idée du livre germa en elle à la suite de la rencontre

---

figure d'Anne-Marie Stretter (voire de la mère), en même temps qu'elle corrobore les dires de Jacques Hold, pour qui cette folie a ses origines dans la scène du bal. » Suzanne Dow, « Lectures dangereuses. La folie de Lol V. Stein et le ravissement du lecteur », *Roman 20-50*, mars 2006 (Hors série n° 2), p. 42.

d'une femme internée dans un asile psychiatrique<sup>49</sup>. Nous devons par conséquent tenir compte de cette thématique de la folie et, pour ce faire, je propose de laisser tomber le paradigme médical et d'emprunter plutôt la voie qu'Adorno adopte notamment dans *Minima Moralia*, recueil de textes rédigés de 1947 à 1949 :

Il suffit d'avoir entendu un représentant endurci de la clique dominante dire : « Ce n'est pas si grave que ça », il suffit d'observer quand les bourgeois parlent d'exagération, d'hystérie et de folie pour savoir que c'est inmanquablement une apologie de la déraison qui est en jeu au moment même où, systématiquement, ils se réclament de la raison. [...] La vocation de la dialectique, c'est de bousculer les saines opinions que nourrissent ceux qui ont le pouvoir maintenant, pour qui le cours du monde est intangible, et de déchiffrer en le ramenant à de justes « proportions » le reflet fidèle qui nous est donné en réduction d'une situation qui s'est entre-temps démesurément détériorée. La raison dialectique est déraison, par rapport à la raison dominante : c'est en démasquant cette dernière et en la dépassant qu'elle devient raisonnable. [...] La dialectique ne saurait accepter tels quels des concepts comme « sain » ou « malade », ni même les concepts de rationnel et d'irrationnel qui leur sont apparentés. Une fois qu'elle sait que l'Universel dominant et les proportions qui sont les siennes, [sic] sont malades – à proprement parler : atteints de paranoïa et de « projection pathologique » – alors ce qui se présente précisément comme malade, aberrant, paranoïde et même complètement « fou », au regard des critères de cet ordre dominant, c'est pour elle le seul germe de guérison. Maintenant comme, au Moyen Âge, le bouffon à son seigneur, seul le « fou » dit à la domination sa vérité. Dans cette perspective, la tâche du dialecticien serait alors d'amener cette vérité du fou à la conscience de la raison qui est en elle, faute de quoi elle risquerait de sombrer dans l'abîme de la maladie où, sans pitié, l'enferme la santé du bon sens des autres<sup>50</sup>.

Adorno formule cette réflexion peu de temps après la Deuxième Guerre mondiale, et plusieurs lui emboîteront le pas par la suite : le psychanalyste allemand Erich Fromm,

---

<sup>49</sup> Voir notamment à ce sujet l'article suivant : Maud Fourton, « La folie d'écrire ou l'impossible écriture », *Roman 20-50*, mars 2006 (Hors série n° 2), p. 27-37.

<sup>50</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003 [1951], p. 98-99.

également issu de l'École de Francfort, n'affirme pas autre chose dans son livre de 1955, *The Sane Society*, où il renverse le rapport habituel entre les comportements salutaires et nocifs, sains et malsains, normaux et névrotiques, en attribuant les seconds au conformisme pernicieux de la personnalité moyenne en régime capitaliste. Il faut aussi citer les travaux de l'Anglais Ronald Laing, qui développa, avec des collègues, une antipsychiatrie à tendance libertaire, inspirée des travaux philosophiques de Jean-Paul Sartre : il eut l'audace d'affirmer, au courant des années 1960, que les adolescents développant les symptômes d'un trouble schizophrénique étaient des personnes particulièrement sensibles aux injonctions paradoxales de la famille bourgeoise, incapables de supporter un mode de vie névrosé et développant par conséquent un grave trouble de la personnalité. Sans faire du *Ravissement* le simple support de ces discours théoriques, il semble que le renversement dialectique que tous ces théoriciens proposent est également à l'œuvre au sein du roman : la « folie » de Lola est auréolée de vitalité, voire d'héroïsme, entourée qu'elle est par une communauté bourgeoise de morts-vivants. En ce sens, le sommeil de Lol, lorsqu'elle dort dans le champ de seigle, doit lui aussi être compris de manière renversée : le « sommeil de la raison<sup>51</sup> », qui peut sembler anti-événementiel, est en réalité un moment d'intense activité psychique, le passage obligé vers la vraie réalité de l'intuition où se manifeste une connaissance plus profonde de soi et des autres, à travers une narration fantasmatique et surtout illogique, et dont les psychanalystes se sont échinés à comprendre le fonctionnement : le rêve. Dès les années 1920, les surréalistes gravitant autour d'André Breton voient bien que la narration du rêve a quelque chose de subversif, et toutes leurs tentatives poétiques, notamment la pratique de l'écriture automatique, peuvent se ramener à la recherche d'un discours capable d'en ressaisir la force critique.

---

<sup>51</sup> L'expression est de Derrida. Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », dans *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 370.

Or le rêve, dans le *Ravissement*, s'il est certainement porteur d'un potentiel poétique libérateur qu'on peut inscrire dans une lignée surréaliste, va au-delà des objectifs de ses prédécesseurs masculins, puisqu'il constitue simultanément le refuge d'une belle au bois dormant qui est réveillée contre son gré, prisonnière à son éveil d'une conjugalité qui n'a rien à voir avec ce qu'on lui a toujours promis. « Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter<sup>52</sup>. » Ce dilemme, formulé par Yourcenar en 1936, est irrésoluble, et ne peut que précipiter vers une déraison devenant, dès lors, salutaire. Sans surprise, on retrouve les mêmes idées chez Christiane Rochefort, exprimées par la bouche de la Céline des *Stances à Sophie*, un an avant la parution du *Ravissement* :

Deux mondes décalés : dans l'un on est en état d'hypnose; dans l'autre on est éveillé. Selon les apparences, l'agitation des corps, l'excitation des voix, c'est eux qui sont éveillés. Et moi, muette et immobile, qui dors. Du reste, je sens bien que je dors. Je crois que je suis devenue schizophrène. Ah mais que le diable me brûle le cœur, les fous véritables, c'est eux<sup>53</sup>!

Lire en parallèle *Les merveilleux nuages*, publié en 1961, *Les stances à Sophie*, publié en 1963, *Le ravissement de Lol V. Stein*, en 1964 et *Les belles images*, en 1966, fait ressortir une constante chez les héroïnes féminines : leur « folie », ou leur « déraison », se traduit par une inertie face à des situations conjugales qui sont au mieux insatisfaisantes. De plus, et nous tenons là la clé de l'analyse, l'adultère, lorsqu'il est perpétré, n'est plus source de palpitations pour nos héroïnes apathiques. *Le ravissement* est celui d'entre tous ces romans qui pousse cette tendance à son paroxysme en faisant de Lol un personnage presque sans désir et sans motivation. Dans *Les belles images* et *Les stances à Sophie*, la complexité croissante de

---

<sup>52</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1083.

<sup>53</sup> Christiane Rochefort, *Les stances à Sophie*, op. cit., p. 104-105.

l'organisation sociale et le sentiment de profonde impuissance qui en résulte sont certes dépeintes de manière plus explicite. *Les merveilleux nuages* reste par ailleurs l'histoire d'une destinée individuelle qui n'a pas vocation d'explication collective, et on pourrait sans doute dire la même chose du roman de Duras. Mais j'aimerais avancer l'hypothèse qu'à la différence du roman de Sagan, on retrouve dans le roman de 1964 une série de critiques que l'on peut comparer à celles, plus militantes, de Rochefort ou de Beauvoir, et que c'est précisément leur caractère implicite qui leur donne toute leur portée. Voyons maintenant comment cela se passe.

\*\*\*

L'un des sujets du roman de Duras qui me semble avoir connu une fortune critique beaucoup moins heureuse que celui de la folie est celui de la conjugalité bourgeoise. On s'est certes beaucoup interrogé sur l'amour dans *Le ravissement*, mais bien peu sur l'état conjugal de Lol. On a de fait amplement discuté la nature des sentiments qui liaient Lol à son fiancé : l'aimait-elle vraiment? souffre-t-elle de se voir trompée? Or, comme je le mentionnais plus haut, le roman est assez clair à ce sujet : Lol, lors du bal de T. Beach, est parfaitement ravie de contempler le couple que son fiancé forme avec une autre femme, et on peut constater que c'est ce mode relationnel triangulaire qu'elle reproduit plus tard avec Jacques Hold et Tatiana, sans que les motivations derrière cette répétition soient expliquées. L'amie de Lol s'oppose d'ailleurs aux cancons de l'époque et exprime des « réserves<sup>54</sup> » quant à la part que joue une hypothétique peine de cœur dans la « crise » que vit Lol à la suite de son abandon. On s'est aussi bien sûr intéressé à la relation de Lola et du narrateur : on ne semble en général pas douter que ce dernier tombe éperdument amoureux de Lola, et que cet « amour » explique le désir qui l'habite de raconter l'histoire de cette femme dont il connaît, au fond, si peu. Est-ce que ce qui habite Jacques Hold mérite vraiment le

---

<sup>54</sup> Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein* [1964], *op. cit.*, p. 324.

nom d'amour? C'est une question, bien sûr, qu'on doit poser, ce que nombre d'analyses féministes ont fait. À cet effet, il est intéressant de rappeler que, quelques années plus tôt, *Moderato Cantabile* racontait l'histoire d'un homme et d'une femme commettant un adultère (bien que pratiquement platonique) grâce au « crime passionnel » qui a eu lieu, quelques jours plus tôt, dans le café où ils se rencontrent. Toutes leurs discussions tournent autour de ce féminicide, de cet amant qui tue la femme qu'il aime supposément, de ses motivations à lui, de ses désirs à elle. Anne Desbaresdes, femme bourgeoise qui se meurt d'ennui, est ébranlée par cet événement, certainement en partie parce que son mariage à elle est malheureux et que sa vie est redondante, vécue sous le sceau de la répétition d'une sonatine que son enfant pratique de mauvaise foi. Mais l'embryon de liaison qu'elle entame alors avec l'ancien employé de son mari, et qui concernera, jusqu'au bout, l'assassinat dont la petite ville portuaire a été témoin, cette deuxième relation, serait-elle, si elle devait aboutir à une relation conjugale en bonne et due forme, moins malheureuse que son mariage? L'amour, qu'il soit conjugal ou adultérin, ne recèle-t-il pas toujours une part de danger meurtrier pour la femme qui s'y engage, et n'est-ce pas l'un des sous-textes de l'opuscule de 1958? Le protagoniste masculin de *Moderato* qui épie la femme qui le fascine, qui lui dicte les termes de ce meurtre dont il ne connaît rien et qui lui ordonne ponctuellement de boire et de parler d'elle, ce protagoniste n'entretient-il pas de grandes similitudes avec le mari d'Anne, qu'on sent très autoritaire, et surtout, de grandes similitudes avec l'homme qui tire « par amour » sur sa « bien-aimée »? Et ce Chauvin, qui raconte l'histoire d'une femme dont il ne sait rien, n'entretient-il pas également à son tour de grandes similitudes avec Jacques Hold, dans l'appropriation qu'il pratique de l'histoire d'une autre? On pourrait s'étendre longuement sur la question de l'énonciation, mais il suffit ici de relever qu'à partir de *Moderato Cantabile*, le meurtre se place obstinément au centre du rapport amoureux chez Duras, que cela, en dépit du temps et des livres qui se succèdent, ne changera guère. On a déjà là, peut-être, une piste de réflexion qui pourrait expliquer la nouvelle léthargie adultérine des héroïnes des romans des années 1960 : l'adultère ne mène-t-il pas

invariablement, lui aussi, à la conjugalité? C'est-à-dire à la répétition d'un rapport de pouvoir meurtrier? La partition musicale au cœur de *Moderato cantabile*, celle de la leçon de piano, avec le retour incessant de la même phrase musicale, est certainement une clé de lecture qui nous indique comment lire le récit de 1958.

Si l'adultère mène invariablement à la conjugalité, c'est au mari de Lol, et non pas simplement au narrateur, qu'il faut, je crois, s'intéresser pour comprendre les rouages de la narration du *Ravissement*. En plus de son fiancé qui l'abandonne et de l'amant éperdu qui raconte son histoire, il y a un troisième homme dans la vie de Lola, souvent laissé pour compte par la critique parce qu'il n'apparaît que très peu : il s'agit de Jean Bedford, l'homme que Lol épouse quelques temps après s'être vaguement remise de la scène du bal. Bedford est pourtant d'une grande importance, puisqu'il est le seul homme avec qui notre héroïne vit une vraie relation conjugale. Même si elles sont racontées assez rapidement, mais peut-être aussi justement parce qu'elles sont racontées ainsi, les années passées en Angleterre avec le mari musicien, durant lesquelles naissent trois enfants qui constituent des personnages plus que secondaires, me semblent d'un grand intérêt, en ce qu'elles recèlent beaucoup d'informations pertinentes, auxquelles nous devons nous arrêter. On sait que la littérature de Marguerite Duras table sur la notion de silence et de non-dit : cela est particulièrement visible dans une œuvre comme *Moderato Cantabile*, où la thématique musicale invite à porter attention aux silences, contrepoints dialectiques des notes. Le métier de Jean Bedford, musicien professionnel, nous invite, si nous suivons cette piste, à lui accorder notre attention, ou du moins à porter attention à cette relation de Lol avec son mari. On sait aussi que l'entreprise du Nouveau Roman consiste à rejeter une narration romanesque qui aurait la prétention d'expliquer à ses lectrices et à ses lecteurs le pourquoi du comment. Qu'on associe Duras à ce courant littéraire ou non, il me semble évident qu'on doit porter une attention particulière aux ellipses – à tout ce qui est passé sous silence – dans *Le ravissement*, ellipses qui contiennent à mon avis la vraie signification de l'œuvre. Si on ne peut se fier à un

narrateur qui se remet lui-même en question, ce qui n'est pas raconté peut être plus proche de la vérité que les moments de description détaillée. Si on adhère à cette hypothèse, cela voudrait donc dire que les années de Lol en Angleterre avec son mari et, avant cela, les années de jeunesse qui précèdent la scène du bal s'avèrent d'une importance capitale pour comprendre ce qui est réellement en jeu dans l'histoire de Lola Valérie Stein.

Allons-y de manière chronologique en commençant par l'enfance et l'adolescence. Les indications que nous avons sur cette période de la vie de Lol sont très minces, mais le roman livre tout de même quelques indications. Mise à part cette fameuse scène du bal – racontée, on s'en souvient, par quelqu'un qui n'y était pas –, ce qu'on connaît de la jeunesse de Lol relève de son amitié avec Tatiana. Nous savons, de la bouche de Tatiana cette fois, dans un discours rapporté par Jacques Hold, que Lola et elle semblaient parfois détonner dans leur milieu bourgeois :

Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. Elles ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, elles préféraient rester au collège. Elles, on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que les autres demander cette faveur, on la leur accordait. On danse, Tatiana? Une radio dans un immeuble voisin jouait des danses démodées – une émission-souvenir – dont elles se contentaient. Les surveillantes envolées, seules dans le grand préau où ce jour-là, entre les danses, on entendait le bruit des rues, allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens. C'est ce que je sais<sup>55</sup>.

Cette anecdote est reprise plusieurs pages plus tard, et, cette fois, Jacques Hold rapporte les paroles de Tatiana en sa présence et celle de Lol :

Le jeudi, Tatiana raconte, elles deux refusaient de sortir en rangs, avec le collège, elles dansaient dans le préau vide – on danse, Tatiana? – un pick-up dans un immeuble voisin, toujours le même, jouait des danses

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 287.



anciennes – une émission-souvenir qu’elles attendaient, les surveillantes étaient envolées, seules dans l’immense cour du collège où on entendait, ce jour-là, les bruits des rues. Allez, Tatiana, allez, on danse, parfois exaspérées, elles jouent, crient, jouent à se faire peur<sup>56</sup>.

Le fait que cet extrait revienne, qu’il soit réitéré avec de légères modifications, et la façon dont l’anecdote est relatée par Jacques Hold la seconde fois méritent qu’on s’y arrête. Dans le deuxième passage, le narrateur rapporte les propos de Tatiana au sujet de sa relation avec Lol, mais, contrairement à la première fois, il semble incapable de les rapporter de manière ordonnée, laissant ainsi une impression de musicalité plus grande et créant un environnement syntaxique rappelant les mouvements décrits. La lectrice connaissant déjà la scène, il est possible de la restituer mentalement – à la manière, par exemple, d’un thème populaire repris dans une œuvre de jazz – et de faire sens des effets de renversement et décalage qui permettent le désordre, désordre qui s’exprime notamment dans la façon dont le discours est rapporté. D’abord, l’indication que le discours est celui de Tatiana surgit après la première indication temporelle, presque comme un oubli qu’on corrige, car, l’inversion étant absente, nous n’avons pas affaire à une incise, il s’agit d’un sujet et du verbe censé introduire le discours rapporté, qui, s’il avait été fait correctement, aurait été suivi de la conjonction de subordination indiquant un discours rapporté indirectement. On se retrouve, par conséquent, devant un discours rapporté indirect qui ne se reconnaît pas comme tel, qui semble cacher sa marque. Par la suite, c’est au tour du discours rapporté direct, celui de Lol cette fois, de faire irruption dans le récit : « on danse, Tatiana? », suivi d’une explication pour justifier le caractère soudain de ces paroles, explication elle-même syntaxiquement désordonnée, où les syntagmes et les propositions se succèdent, parfois séparés par des tirets, parfois juxtaposés au moyen de virgules. On peut mettre cette façon de faire sur le compte du désordre amoureux de Jacques Hold, mais on ne peut s’empêcher de remarquer que la syntaxe de ce

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 329.

passage crée un effet miroir saisissant, en reproduisant la façon dont les jeunes filles dansent intuitivement, libérées enfin de la surveillance constante de l'institution scolaire. Ce moment où les corps des jeunes filles peuvent enfin se mouvoir à leur guise est l'unique événement que nous connaissons de Lol avant qu'elle ne rencontre celui qui deviendra son fiancé.

Après ce fameux bal, après le départ du fiancé avec une autre, après la léthargie de quelques semaines qui s'ensuit, Lola recommence graduellement à vivre en sortant dans les rues, et croise un homme qui développe une fascination instantanée pour elle et qui la demande peu après en mariage. Elle accepte et s'établit avec lui à U. Bridge, en Angleterre. Ce que nous savons des premières années du mariage de Lol est entièrement relatif à la maison qu'elle « tient », une maison où un « ordre rigoureux » règne : « Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également. On ne pouvait approcher davantage, tous en convenaient autour de Lol, de la perfection<sup>57</sup>. » Lorsque toute la famille retourne à S. Tahla, dix ans plus tard, dans la maison d'enfance de Lola (dont les parents sont entretemps décédés), le *modus operandi* se poursuit :

Lol V. Stein installa sa maison natale de S. Tahla avec le même soin très strict que celle de U. Bridge. Elle réussit à y introduire le même ordre glacé, à la faire marcher au même rythme horaire. Les meubles ne furent pas changés. Elle s'occupa beaucoup du jardin qui avait été laissé à l'abandon, elle s'était déjà beaucoup occupée de celui qui avait précédé, mais cette fois elle fit, dans son tracé, une erreur. Elle désirait des allées régulièrement disposées en éventail autour du porche. Les allées, dont aucune ne débouchait sur l'autre, ne furent pas utilisables. Jean Bedford

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 300.

s'amusa de cet oubli. On fit d'autres allées latérales qui coupèrent les premières et qui permirent logiquement la promenade<sup>58</sup>.

La citation est intéressante parce qu'elle se termine sur cet adverbe, « logiquement ». Il serait cependant plus juste de le remplacer par un autre adverbe et d'affirmer que les nouvelles allées permirent *techniquement* la promenade, car rien n'empêche logiquement de se promener : il suffit simplement de ne pas emprunter les allées conçues à cet effet. Ce qui ressort de ces quelques informations, c'est que c'est un ordre *technicien* qui est instauré dans la vie conjugale de Lol, d'abord en Angleterre, puis de retour en France, un ordre qui a tout pour surprendre dans la mesure où il s'oppose violemment au désordre que la crise de Lol occasionne dans son milieu bourgeois, et, bien sûr, qu'il détonne avec l'indication de jeunesse décrite précédemment, où Lol et Tatiana semblent avoir eu besoin de s'extirper des contraintes rigoureuses d'un quotidien trop parfaitement réglé. Il est également des plus intéressants que cette mention de la logique – que nous nous permettons de renommer ici technique – concerne une activité comme la promenade : la promenade devient l'activité préférée de Lol lorsqu'elle commence à se « remettre » de sa crise, et c'est précisément lors d'une de ces promenades qu'elle rencontre son futur époux. Mais encore une fois, le terme n'est peut-être pas le plus juste : j'aimerais considérer l'hypothèse que Lol, lorsqu'elle commence à aller mieux, ne se met pas à faire des « promenades », terme qui certainement a une connotation de gratuité, mais qu'elle se met plutôt à pratiquer quotidiennement une forme de dérive urbaine, propension qu'on retrouve également chez la Josée des *Merveilleux nuages*, qui, lorsqu'elle a besoin de réfléchir à son existence, se promène et, lorsqu'elle s'arrête, repart « toujours doucement, au hasard<sup>59</sup>. »

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>59</sup> Françoise Sagan, *Les merveilleux nuages*, *op. cit.*, p. 122.

Le terme *dérive* est d'époque : il est mis de l'avant pour la première fois en 1956 par les futurs situationnistes, un groupe d'avant-garde artistico-politique qui se fait connaître au courant des années 1950 et dont l'essentiel de la production verra le jour au courant des années 1960. Pour les situationnistes, à la tête desquels se tient la figure imposante de Guy Debord, la dérive est l'un des principaux moyens d'émancipation face à l'aliénation capitaliste qu'ils décrivent et décrient systématiquement. C'est un an plus tôt, dans un texte signé par Debord et intitulé « Introduction à une critique de la géographie urbaine », que les bases du concept de dérive sont jetées : Debord y explique qu'il souhaite « définir quelques terrains d'observation provisoires », parmi lesquels se retrouve « l'observation de certains processus du hasard et du prévisible, dans les rues ». Cet objectif l'amène par la suite à circonscrire un domaine, la psychogéographie, qui « se proposerait l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus<sup>60</sup> ». L'année suivante, cette discipline se dote d'une méthode, que Debord et ses acolytes pratiqueront sur une base régulière avec plus ou moins de succès. Debord en donne la définition suivante :

la dérive se définit comme une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on le croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points

---

<sup>60</sup> Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, n° 6, sept. 1955, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 204.

fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés<sup>61</sup>.

L'analyse des promenades que Lol fait à l'aune de ce concept ne manque pas d'intérêt. Est-ce que les marches que prend Lol, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, ont des points en commun avec la dérive situationniste? Pour répondre à cette question, on peut commencer par revenir à ce qu'en dit le narrateur, qui, à quelques reprises, alors que Lol est mariée et revenue à T. Beach, la suit dans ses déplacements. Il y a deux moments de la vie de Lol où elle fait des promenades, après sa « crise », et après son retour en France. C'est lors de ce deuxième moment, alors que Lol est déjà mariée et établie conjugalement, que Jacques Hold parle de sa filature :

Je l'ai suivie à plusieurs reprises sans que jamais elle ne me surprenne, ne se retourne happée par-devant elle, droit. Un accident insignifiant, et qu'elle n'aurait peut-être même pas pu mentionner, déterminait ses détours : le vide d'une rue, la courbe d'une autre rue, un magasin de mode, la tristesse rectiligne d'un boulevard, l'amour, les couples enlacés aux angles des jardins, sous les porches. Elle passait alors dans un silence religieux. Parfois les amoureux surpris, ils ne la voyaient jamais venir, sursautaient. Elle devait s'excuser mais à voix si basse que personne n'avait jamais dû entendre ses excuses. [...] elle n'avait pas de quartier de prédilection, elle allait partout, elle ne repassait que peu souvent aux mêmes endroits<sup>62</sup>.

L'importance des déplacements de l'héroïne est par ailleurs soulignée par la manière dont la narrateur décrit son propre geste de narrateur, en guise d'introduction à la description des dérives de Lol : Jacques Hold dit souhaiter « aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte », plutôt que « fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents<sup>63</sup> ». Sa narration se transforme,

---

<sup>61</sup> Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n° 9, nov. 1956, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 251.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 303-304.

<sup>63</sup> Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein, op. cit.*, p. 302.

littéralement, en parcours, lui aussi « psychogéographique ». De nouveau, comme, plus tôt, la narration de Jacques Hold devenait désordonnée à l'image des mouvements désordonnés du corps dansant de Lola, nous avons affaire à un des moments du *Ravissement* où on sent toute la puissance de l'héroïne s'exprimer dans l'influence de son corps sur la voix narrative.

Il est ainsi frappant de constater que Lol se « laisse aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent », d'une façon similaire à celle que décrit Guy Debord. Avec une fluidité sans cesse renouvelée, elle se laisser porter par la planification urbaine, qui, elle, certainement, ne laisse rien au hasard. Car c'est après l'échec de sa cour aux allées parfaitement parallèles mais « empêchant la promenade » que Lol se remettra à dériver, comme elle l'avait fait juste avant de rencontrer son mari. Cela n'est pas surprenant, puisque la dérive est étroitement liée à l'ordre technicien qui régit les existences humaines : derrière la disposition des éléments du décor urbain se cache une rationalité qui, au fil du temps, sera de plus en plus rigoureuse et dont aucune des composantes ne sera laissée au hasard. Déjà dans son texte de 1956, Debord rappelait que les rénovations de Paris par Haussmann sous le Second Empire devaient tout à un ordre policier. D'un tout autre point de vue, affirme Debord du ton tranchant qui lui est caractéristique, « Paris est une ville bâtie par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien<sup>64</sup> ». L'expérience de la dérive consiste par conséquent à éprouver un équilibre précaire entre la préméditation urbanistique qui a donné forme à la ville et le désordre qui y subsiste malgré tout. Sa pratique s'oppose en outre aux tentatives des surréalistes de laisser le hasard guider leurs déplacements, puisque les situationnistes jugent qu'en cette matière, la « part de l'aléatoire est [...] moins déterminante qu'on le croit ». Il s'agit donc de trouver une part de choix, un espace de possibles dans un paysage surdéterminé, en

---

<sup>64</sup> Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *loc. cit.*, p. 204.

s'abandonnant paradoxalement aux désirs de l'environnement, ce qui fait de la dérive une activité dialectique, oscillant constamment entre déterminisme et liberté.

Les écrits de Guy Debord témoignent ainsi du phénomène que nous avons longuement décrit dans la section précédente. Même si Debord et les situationnistes resteront marxistes jusqu'au bout, on sent que ce qui informe surtout l'aménagement urbain à leurs yeux n'est plus de l'ordre unique des rapports de production, bien qu'ils ne soient évidemment pas à écarter complètement. L'aménagement urbain, s'il incarne les rapports de pouvoir d'une société, exprime surtout la transformation radicale de l'existence humaine, désormais régie par une force technique d'une ampleur inégalée, d'une rationalité devenue autonome, prête à engloutir tout ce qui se trouve sur son passage. Il faudra cependant attendre une dizaine d'années, et une courte correspondance avec Ellul, qui s'intéressait de près aux écrits situationnistes, pour que Guy Debord aborde enfin le concept de technique. Dans son ouvrage le plus fameux, *La société du spectacle*, publié pour la première fois en 1967, Debord, dès la première section, à laquelle nous aurons à revenir plus loin, mentionnera plusieurs fois l'idée de technique. La notion autour de laquelle s'arriment les thèses de l'ouvrage, celle de spectacle, à savoir un « rapport social entre des personnes, médiatisé par des images », est l'héritière de « toute la *faiblesse* du projet philosophique occidental » dans la mesure où cette société se fonde « sur l'incessant déploiement de la rationalité technique précise qui est issue de cette pensée ». Le spectacle, ajoute Debord, « est la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà; la scission achevée à l'intérieur de l'homme<sup>65</sup>. » La forme de dérive que Lol pratique constitue un mince espace de liberté, qui lui permet d'échapper au spectacle de son monde bourgeois, réglé par un système de pensée technicienne.

---

<sup>65</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 767, 770, 771.

Et pourtant, malgré les ressemblances que nous venons de relever, force est d'admettre que ce serait au prix de contorsions herméneutiques sans élégance qu'on parviendrait à convaincre quelqu'un que Lol, dans le *Ravisement*, pratique la dérive situationniste. Lola et Debord ont peu de choses en commun, et jamais n'adopte-t-elle ce « comportement ludique-constructif » que Debord juge nécessaire à la méthode qu'il préconise. Si on peut facilement supposer qu'un désir de dériver librement est présent en Lola depuis son enfance, où, avec Tatiana elle profitait d'éclairs de liberté pour danser à sa guise, ses projets, à partir du moment où elle devient une femme, sont invariablement contrecarrés par ces « tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés », tourbillons qui s'incarneront, dans *Le ravisement*, sous le visage d'une conjugalité qui parsème le chemin de l'héroïne, ne lui laissant aucun repos. Nous sommes en droit de supposer, en avançant une hypothèse parfaitement étrangère à la pensée de Debord, que le sexe de celui ou celle qui se livre à la dérive influence sa manière de le faire, mais aussi la possibilité même de pratiquer une telle activité « psychogéographique ».

Cette critique implicite de la dérive que j'élabore à partir du *Ravisement* afin de nous mener vers le nœud de notre analyse aurait moins de poids si elle n'était par ailleurs soutenue par un petit roman publié en 1961, par nulle autre que la conjointe, à l'époque, de Debord. Moins connus dans les cénacles intellectuels, les romans de Michèle Bernstein ne manquent pourtant pas d'intérêt. Le deuxième qu'elle publie, intitulé *La nuit*, nous intéresse à plusieurs points de vue, le premier étant que son histoire relate les tribulations d'un triangle amoureux. Lors d'une entrevue accordée à Pierre Dumayet peu après la publication de son premier roman, Michèle Bernstein se défend d'avoir publié un pastiche ironique des romans de Françoise Sagan, dans lesquels, plus souvent qu'autrement, des histoires de cœur sur la côte d'Azur se terminent en accident d'automobile fatal. Malgré ses protestations, il est maintenant avéré que Bernstein se moquait des tendances littéraires des romans populaires au début des années 1960. Mais que le roman soit ironique ou non ne nous empêche



aucunement de prendre au sérieux les éléments qui y sont décrits. *La nuit* nous intéresse plus particulièrement parce que le triangle amoureux qui s’y trouve se réverbère dans la structure ternaire du roman. La diégèse est divisée en trois moments distincts, sous forme de montage : on saute de manière apparemment aléatoire de la rencontre entre une jeune femme, Carole, et un couple aux vacances que le trio prendra sur la Côte d’Azur, en passant par une dérive que vivent Carole et Gilles, l’homme du couple, à un moment indéterminé. Carole et Gilles, ou plutôt « Gilles et Carole », pour reprendre l’ordre systématique dans lequel les prénoms sont appelés par l’auteure, se promènent dans les rues de Paris, sans que se produise d’événement digne de mention, l’absence d’événement étant compensée par une série ennuyeuse de détails sur les bâtisses, les trottoirs et plus largement la disposition (psycho)géographique de leur environnement. Ce moment du roman nous intéresse particulièrement parce que s’y élabore un rapport de force entre les personnages, qui finira par se reproduire dans les scènes conjugales à trois. Le roman se termine sur l’abandon sans pitié d’une Carole incrédule et blessée, comprenant à demi-mot qu’elle a été le jouet temporaire d’un homme qui n’a jamais rien eu à faire d’elle ou de ses émotions. Lors de la dérive des deux personnages, et ce, dès les premières mentions à ce sujet, on constate le rapport autoritaire qui existe entre Gilles, qui mène la danse, et Carole, qui le suit :

Gilles et Carole s’engagent sur le trottoir gauche du boulevard, gauche s’entend à condition que l’on vienne de la Seine et que l’on aille dans la direction du Panthéon, ou tout simplement de l’un des nombreux cafés qui viennent avant lui, sur ce parcours. C’est le bon côté du boulevard Saint-Michel, où va la majorité des passants; les magasins, les cafés qui bordent l’autre côté souffrent un peu de la désaffection qu’il inspire. Carole demande pourquoi ce trottoir est déserté. Gilles ne le sait pas vraiment. Il lui répond qu’il s’agit d’un micro-climat coupé par la chaussée. Carole ne sait pas non plus ce qu’est un micro-climat. [...] À intervalles réguliers s’allument, pour les piétons, la permission de passer ou l’ordre d’attendre. Gilles et Carole passent auprès de la colonne sans la voir. Gilles a seulement attendu, pour traverser, l’arrêt des voitures. Carole suit Gilles, qui la tient par la nuque. Ils prennent la direction

indiquée par la pancarte « Musée de Cluny », et longent la grille du jardin du musée<sup>66</sup>.

Gilles, clairement, est celui qui dérive, et Carole, elle, se laisse dériver. C'est Gilles qui établit l'itinéraire, qui détient les réponses, qui possède le savoir. Carole, elle, ne sait pas. Et si la lectrice n'est pas encore convaincue, elle peut continuer sa lecture et tomber sur un passage plus explicite encore. « Je peux parler à n'importe qui », s'enhardira Carole après un certain temps : « Je peux même discuter avec un clochard. Je l'ai déjà fait. » À quoi Gilles, comme une pâle version d'un Guy Debord aussi pédant que laconique, répond « Non » : Carole peut « leur faire du théâtre, et ils peuvent [lui] en faire aussi », mais cela reste « une convention payante. » Leur « parler vraiment<sup>67</sup> », ça, Carole ne le pourrait pas. Certes, l'odieux du paternalisme de Gilles/Guy apparaîtra plus clairement aux lectrices contemporaines, familières avec le concept de *mansplaining*. Mais une chose est bien certaine, la « dérive », centrale au roman, n'est pas vécue sur un pied d'égalité. Sans le vouloir peut-être, Bernstein ramène la question de la conjugalité sur le tapis, bonifiant ainsi, à travers son œuvre littéraire moqueuse, la critique sociale élaborée par les hommes qu'elle côtoie. Une femme en présence d'homme(s) ne jouira jamais du même niveau de liberté qu'eux, dérive ou pas dérive.

Mais il y a plus, et c'est là que *Le ravisement*, dans son enregistrement des remous de l'inconscient politique de l'époque, dépasse largement, il me semble, les romans de Bernstein et des autrices qui lui sont contemporaines, et c'est à cela que je veux en venir. À travers son récit de l'existence de Lola Valérie Stein, Duras parvient à montrer que le rapport conjugal est inscrit dans les lignes de la ville pour une femme qui se promène, qu'elle soit accompagnée ou non. Dans *Le ravisement*, ce sont bien

---

<sup>66</sup> Michèle Bernstein, *La nuit*, Éditions Allia, Paris, 2013 [1961], p. 7-8.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 16.

souvent l'amour et les couples qui déterminent le trajet de Lol, nous l'avons vu plus haut, couples devant lesquels elle passe toujours dans un « silence religieux », attitude qui entretient des similitudes avec celle des personnages de Violette Leduc. Il faut également rappeler que ce qui déclenche le désir de Lol de recommencer ses promenades, après son retour à T. Beach, n'est pas uniquement l'échec de son jardin, mais bien la conjugaison de cet événement avec la vue d'un couple, adultérin cette fois :

Une fois sa maison installée – il ne restait plus qu'une chambre du deuxième étage à meubler – l'après-midi d'un jour gris une femme était passée devant la maison de Lol et elle l'avait remarquée. Cette femme n'était pas seule. L'homme qui était avec elle avait tourné la tête et il avait regardé la maison fraîchement repeinte, le petit parc où travaillaient des jardiniers. Dès que Lol avait vu poindre le couple dans la rue, elle s'était dissimulée derrière une haie et ils ne l'avaient pas vue. [...] Ils s'étaient dit quelques mots que Lol n'avait pas entendus malgré le calme de la rue, sauf ceux-ci, isolément, dits par la femme : « Morte peut-être. » [...] C'est peu de temps après qu'elle invente – elle qui paraissait n'inventer rien – de sortir dans les rues<sup>68</sup>.

Lol a reconnu, ou a cru reconnaître, dans ce couple qu'elle voit passer, son amie Tatiana et l'amant de celle-ci, Jacques Hold, le narrateur du roman. Mais celui-ci nous donne son avis sur le rapport de causalité possible entre cette reconnaissance et le désir de Lol de sortir prendre des marches : « La relation entre ses sorties et le passage du couple, je ne la vois pas tant dans la ressemblance entr'aperçue par Lol, de la femme, que dans les mots que celle-ci a dits négligemment et que Lol, c'est probable, a entendus<sup>69</sup>. » Ces mots, c'est la supposition que Lola est symboliquement morte, c'est-à-dire morte vivante au sein d'un ordre conjugal réglé au quart de tour. Jacques Hold enchaîne en décrivant ce qu'il suppose être l'état d'esprit de Lola

---

<sup>68</sup> Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 302-303.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 303.

lorsqu'elle marche : « Une fois sortie de chez elle, dès qu'elle atteignait la rue, dès qu'elle se mettait en marche, la promenade la captivait complètement, la délivrait de vouloir être ou faire plus encore que jusque-là l'immobilité du songe. Les rues portèrent Lol V. Stein durant ses promenades, je le sais<sup>70</sup>. » Mais Jacques Hold, comme plusieurs l'ont défendu avant moi, a tout faux lorsqu'il parle de Lol, qui lui échappe systématiquement, jusqu'à la toute fin. C'est peut-être sa mort, sa mort à elle, supposée par cette femme qu'elle a vue, qui a motivé sa décision de sortir, mais cette mort symbolique de Lol est l'équivalent d'une conjugalité contraignant à une domesticité technicienne que Lol ne peut plus, après toutes ces années, supporter, tout comme elle vit difficilement l'ordre bourgeois de son enfance, au travers duquel elle passe en donnant « l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion<sup>71</sup> ». Ce qui la pousse à sortir, c'est un désir de sortir d'une domesticité réglée au doigt et à l'œil, et cette sortie mène Lol dans un monde qui a l'apparence de la liberté, mais qui est pourtant solidement, techniquement, lui aussi, prédéterminé. Dans le monde du *Ravissement*, tout comme chez Leduc d'ailleurs, les couples parsèment le terrain et, comme chez Leduc, l'héroïne sacralise leur présence. C'est peu surprenant, dès lors, que ce soit pendant ses premières marches, après que son fiancé l'a abandonnée, que Lol rencontre Jean Bedford. Un futur époux se dresse ainsi à chaque coin de rue, prêt à bondir sur une femme un tant soit peu disponible : la sortie de la zone conjugale devient très « malaisée », pour reprendre les termes de Debord. Si la dérive se situe entre la liberté individuelle et le déterminisme d'une société technicienne, la conjugalité, elle, agit comme tiers qui interfère dans le rapport dialectique possible de la dérive. Le tour de force du *Ravissement* est de lier en un triangle les trois pôles de la technique, de la dérive, et de la conjugalité. Pour une femme qui vit avec les contraintes de son sexe, la dérive reste un geste de peu d'éclat,

---

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 288.

qui reconduit simplement des schémas de domination. Cette hypothèse acquiert encore plus de poids quand on lit les comptes rendus de dérive produits par les futurs situationnistes, dans lesquels les hommes prennent des risques qui seraient pour ainsi dire impensables pour quelqu'un du sexe féminin. La liberté de Lola de dériver au hasard est contrecarrée par les diverses incarnations de la conjugalité sur son parcours, d'abord Jean Bedford, qui lui fait face et l'affronte par une demande en mariage à laquelle elle ne peut qu'acquiescer, puis, plus tard, Jacques Hold, qui la prend en filature de telle sorte qu'elle n'est jamais vraiment seule. Malgré tout, à partir du moment où Lol recommence à faire ses promenades, elle se distancie peu à peu de l'ordre conjugal qu'elle fétichisait. Sa transformation est d'ailleurs soulignée : « elle commença à parler de cet ordre à son mari. Elle lui dit un jour que peut-être il avait raison, cet ordre n'était peut-être pas celui qu'il fallait – elle ne dit pas pourquoi –, il était possible qu'elle en change, un peu plus tard. Quand? Plus tard. Lol ne précisa pas<sup>72</sup>. » Évidemment, ces dialogues font partie de ceux qui sont complètement inventés par le narrateur, qui, lui, refuse de voir qu'il n'a rien à offrir à Lola qui ne reconduise invariablement son existence misérable. Simone de Beauvoir le dit avec raison dans *Les belles images : l'adultère*, en 1960, est devenu, au mieux, fonctionnel. Il est intégré à l'agenda d'un système technicien qui incorpore avec toute la facilité du monde la moindre dissension. Lola Valerie Stein le sait pertinemment.

\*\*\*

En 1975, dans un texte désormais canonique chez les féministes intitulé « Le rire de la Méduse », Hélène Cixous jette les bases de ce qu'elle appelle initialement « l'écriture féminine », et qui deviendra plus tard, après avoir essuyé bien des critiques, « l'écriture dite féminine » pour finalement se transformer en « économie libidinale de l'écriture ». Donner une définition de l'écriture féminine relève du tour

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 306.

de force dans la mesure où l'opposition de Cixous au « concept » empêche d'emblée toute stabilisation sémantique. Au lieu de chercher à la définir, il convient par conséquent d'en cerner les contours.

Cixous est bien de son époque : pour elle, les structures sociales ne peuvent être distinguées des structures linguistiques. Elle pense que la poésie (qui, sous sa plume, est souvent l'équivalent de l'écriture féminine) est nécessaire à la transformation sociale, la poésie étant ce qui subvertit les clichés du langage ordinaire. L'idée de la poésie ou de l'écriture féminine est de déplacer les concepts opératoires de féminité dans les discours dominants et de subvertir l'opposition conceptuelle entre homme et femme, pour procéder à une nouvelle inscription du féminin dans l'ordre du discours. C'est un douloureux dualisme qui permet l'existence de l'écriture féminine, puisqu'évidemment, l'écriture féminine n'existerait pas sans l'écriture masculine, son contrepoint. Pour le moment, servons-nous d'une simple métaphore pour définir l'opposition des deux écritures : l'écriture féminine peut être comprise comme une rivière qui coule, et l'écriture masculine, comme le chemin de pierres qui la parcourt, chaque pierre représentant un concept aux contours fermes, et l'ensemble des pierres formant système. (On voit ici très bien se profiler le couple émotion/raison qui est typiquement plaquée sur le couple féminin/masculin.) Dans un monde idéal, les pierres seraient bel et bien disposées au milieu d'une rivière qui les lierait d'une certaine façon les unes aux autres, mais le problème que Cixous identifie dans les années 1970 vient du fait que par son omniprésence et, ce qui en découle, sa survalorisation, l'écriture masculine a pratiquement asséché la rivière. Dans « Le rire de la méduse », c'est donc un appel massif à tous et à toutes qu'elle lance : il faut déchaîner le torrent trop longtemps retenu de l'écriture féminine. La métaphore peut sembler sommaire, mais je pense qu'elle n'est pas inexacte.

La question nous intéresse parce que, pour compléter sa non-définition de l'écriture féminine, dans une note de bas de page lourde de sens, Cixous consent à livrer des

exemples d'écriture féminine au sein du XX<sup>e</sup> siècle français, exemples qui, selon elle, sont très peu nombreux : « Alors quelles sont les écritures dont on pourrait dire qu'elles sont "féminines"? [...] En France [...], pour feuilleter ce que le XX<sup>e</sup> siècle a jusqu'à présent [1974] laissé s'écrire, et c'est bien peu, je n'ai vu s'inscrire de la féminité que par Colette, Marguerite Duras et... Jean Genet<sup>73</sup>. » On pourrait ici longuement s'attarder sur la liste d'exclusions performées par Cixous, dont le texte, rappelons-le, est publié dans le 61<sup>e</sup> numéro de la revue *L'arc*, entièrement consacré à Simone de Beauvoir, sur laquelle, au fil de son texte, Cixous ne soufflera mot, sans doute parce que « Le rire de la Méduse » prend le contrepied des féministes matérialistes. Mais mon propos ici est plutôt de m'intéresser à cette question de l'écriture féminine chez Duras, qui, je crois, est une façon exacte de caractériser son travail littéraire. Pourquoi? Parce que l'écriture de Duras est, à chaque instant, une résistance à l'envahissement du système technicien qui orchestre nos vies. Si Lola Valérie Stein résiste à toutes les interprétations, c'est parce qu'au fond d'elle vit une force sauvage et puissante, qui se déchaîne lorsqu'elle danse ou lorsqu'elle aime les couples qu'elle regarde, et qui s'oppose à la rationalité instrumentale du monde technique érigé par les hommes. La spécificité de la pensée d'Ellul sur la technique, je l'ai dit, vient de ce qu'il est le premier à remarquer que le mode de pensée technique a envahi toutes les sphères de notre existence. Cela comprend bien entendu la sphère personnelle, notamment le rapport amoureux. *Le ravisement* est l'histoire de ce rapport amoureux devenu technicien, parfaitement standardisé et répétitif, et auquel, pour une fois, l'héroïne ne se laisse pas prendre. Sophie, jusqu'à la fin, reste amoureuse de son Éric, dont elle choisit de faire son bourreau pour assurer, même après sa mort, son emprise sur lui. Malgré l'ambiguïté du geste, Françoise assassine froidement Xavière parce qu'elle est incapable de donner sens à son existence sans le regard approbateur de Pierre. Et Thérèse, même si elle accueille avec soulagement la

---

<sup>73</sup> Héléne Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 43.

solitude qui clôt le roman, ne sait penser à autre chose qu'à cette conjugalité qui lui est constamment refusée. Toutes ces femmes, bien entendu – j'espère avoir réussi à le montrer –, sont glorieuses et impressionnantes, et mériteraient encore bien des analyses. Mais aucune d'elles ne parvient à réaliser ce que Lol V. Stein accomplit sans effort page après page, sous les yeux de ses lecteurs et lectrices médusés : elle se soustrait au monde qui l'entoure et résiste avec force à l'écriture masculine d'un narrateur qui s'acharne à parler d'elle.

Il me semble vraiment que l'analyse du *Ravissement* à l'aune de l'écriture féminine gagne encore en profondeur si on reconnaît que ce qui caractérise l'écriture masculine et le système technicien – si l'on accepte de considérer que la première est tributaire du deuxième –, c'est la terreur malade de la contradiction. La technique en tant qu'ensemble de méthodes visant l'efficacité ne peut accepter un mode de fonctionnement où les conclusions sont constamment remises en question. La dialectique s'inscrit dans le temps et demande de la patience face à ses éternels recommencements; le système technicien vise à se reproduire et à s'étendre, à accroître son efficacité en standardisant le plus possible l'activité humaine. En cela, la rationalité instrumentale et sa généralisation dans le monde occidental moderne telle que la pense Max Weber au début du siècle et la technique vont main dans la main : ce n'est pas une coïncidence que Jacques Ellul prenne la défense du sociologue allemand lorsque certains l'accusent de manquer de scientificité<sup>74</sup>.

La dialectique, l'écriture féminine l'accueille et la recherche, ce qui expliquerait le nombre potentiellement infini d'interprétations de Lola, qui peuvent se contredire tout en étant aussi véridiques les unes que les autres. Et c'est ici que nous devons revenir à ce qui est le vrai souffle de cette thèse dans son entier : il me semble qu'une pensée ou

---

<sup>74</sup> Jacques Ellul, « Max Weber et l'éthique protestante », *Bulletin SEDEIS*, n° 905, Supplément n° 1, 20 décembre 1964. Repris dans les *Cahiers Jacques-Ellul*, n° 2 (« Pour une critique de la technique »), mars 2004.



qu'une écriture qui recherche la contradiction, ou du moins lui laisse place, est une pensée dialectique. Certes, Hélène Cixous rejette par moments la dialectique, violemment d'ailleurs, ainsi que le féminisme matérialiste. Mais lorsqu'on laisse de côté les luttes du champ intellectuel français et les conflits au sein du Mouvement de libération des femmes, nous nous retrouvons devant deux attitudes, l'écriture féminine et la pensée dialectique, qui entretiennent à mon avis beaucoup de similarités. On comprend mieux maintenant ce creux dans les discours féministes entre la première et la deuxième vague, ou plutôt on comprend mieux qu'il y a simplement déplacement du discours : c'est bien parce que la littérature – ou l'écriture littéraire, ou l'écriture poétique, ou l'écriture féminine, si l'on veut en faire des synonymes – peut mettre en forme les contradictions de manière beaucoup plus saillante et assumée que n'importe quel autre mode communicationnel que le roman conjugal ou le roman d'amour a été un genre largement investi par les écrivaines pour parler de façon dialectique de la conjugalité : bien sûr, les écritures plus « sérieuses » étaient encore refusées aux femmes, mais on peut quand même supposer que le roman, forme littéraire de la contradiction, a les moyens d'exprimer un mouvement délicat parce que constant, qui permet de tisser un portrait de la conjugalité hétérosexuelle et de le détisser presque aussitôt.

Je l'ai dit plus haut, Jacques Ellul critique inlassablement les marxistes (et surtout les communistes) dans son œuvre. La raison en est qu'il a lu Marx et qu'il en a bien compris l'essence, soit la pensée dialectique, essence qui échappe à la plupart des marxistes auto-proclamés. Le roman de Marguerite Duras met certes en scène la conjugalité bourgeoise en la dépeignant de façon à ce que son vrai visage soit montré, mais il dépasse simultanément la simple question des classes économiques parce que cette question mérite, en 1964, d'être repensée, tâche à laquelle s'attèleront les féministes matérialistes quelques années plus tard. Si Robbe-Grillet a raison de dire qu'on ne peut plus faire du Balzac en 1950, il en va de même pour la pensée de Marx, qui ne peut plus être simplement plaquée, un siècle plus tard, sur une société dont

l'évolution a été fulgurante. Ce qui n'est pas dépassé, cependant, de la pensée de ce grand maître, c'est la dialectique, qui, à mon sens, on l'aura ici probablement déjà compris, forme le squelette de toute pensée critique. Le système technicien dans sa façon d'organiser la réalité, dans sa façon de prévoir à l'avance tous les problèmes et de les régler avant qu'ils ne se produisent, dans sa négation constante de l'individu et de sa liberté, dans sa terreur malade de ce qui n'est pas sous son entier contrôle, est à l'opposé d'une pensée dialectique qui avance de manière aveugle, dans le noir, en sachant que les conclusions auxquelles elle parvient sont vouées à disparaître sous peu; et que cela est pour le mieux. Il n'est donc pas surprenant que ce qui s'oppose, dans *Le ravissement*, à la conjugalité technicienne, ce soit ce mouvement dialectique, cette écriture féminine si on veut la nommer ainsi, qui permet à Duras de critiquer la rigidité du monde qui l'entoure, autant celui de la conjugalité bourgeoise que celui d'un marxisme orthodoxe, adorateur sans faille de la mentalité technicienne, qui l'a, il faut le rappeler, brutalement exclue de ses rangs parce qu'elle vivait simultanément avec son mari et son nouvel amant... autrement dit, parce qu'elle était dans un triangle amoureux! C'est ce même triangle, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, qui, sans surprise, permet l'avancement de la pensée : celui, d'abord, que Lol forme, ravie, avec son fiancé et la femme du bal, puis, par la suite, avec Jacques Hold et son amie Tatiana. Au lieu que ce triangle amoureux soit une source de malheur et de hargne, comme on pourrait s'y attendre, et comme il l'est dans tous les autres romans étudiés jusqu'à présent, le triangle, chez une Duras qui rejette « la vieille algèbre des peines d'amour » en refusant toute « géométrie artificielle du récit<sup>75</sup> », sert à lier les personnages les uns aux autres, à relier ce qui a été faussement séparé par l'écriture masculine et la pensée technicienne qui doivent l'une comme l'autre segmenter pour contrôler, ou, dit en d'autres termes, qui doivent diviser pour mieux régner.

---

<sup>75</sup> J'emprunte l'expression à Maud Fourton, « La folie d'écrire ou l'impossible écriture », *loc. cit.*, p. 33.

### 4.3 Conclusion. Une critique de la séparation

En 1961 Guy Debord réalise un film expérimental qu'il intitule *Critique de la séparation*, où la voix narrative s'attache à critiquer « cette distance organisée entre chacun et tous ». Quelques années plus tard sont publiées les thèses sur *La société du spectacle*, dont la première partie tout entière est consacrée à la question de la séparation. C'est la septième thèse qui y fait référence pour la première fois, en ces termes :

La séparation fait elle-même partie de l'unité du monde, de la praxis sociale globale qui s'est scindée en réalité et en image. La pratique sociale, devant laquelle se pose le spectacle autonome, est aussi la totalité réelle qui contient le spectacle. Mais la scission dans cette totalité la mutile au point de faire apparaître le spectacle comme son but<sup>76</sup>.

Le spectacle, rappelons-le, n'est pas un ensemble d'images, mais « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images ». Il est indissociable de ce qu'Ellul appelle le système technicien dans la mesure où il table sur cette idée de scission généralisée. La 28<sup>e</sup> thèse le confirme sans ambages, grâce à la figure du chiasme, si chère aux situationnistes (et que je ne me suis moi-même pas privée d'utiliser) : « L'isolement fonde la technique, et le processus technique isole en retour. De l'automobile à la télévision, tous les *biens sélectionnés* par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des "foules solitaires"<sup>77</sup>. » La technique n'est par conséquent pas autre chose que la séparation, qui est, elle, « l'alpha et l'oméga du spectacle ». Et Debord enchaîne vers ce qui me semble être crucial en affirmant que le spectacle « est son propre produit », que « c'est lui-même qui a posé ses règles : c'est un pseudo-sacré. Il montre ce qu'il est : la puissance séparée se développant en elle-même [...]. *Toute communauté et*

---

<sup>76</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, dans *Œuvre*, op. cit., p. 767.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 773-774.

*tout sens critique se sont dissous au long de ce mouvement, dans lequel les forces qui ont pu grandir en se séparant ne se sont pas encore retrouvées*<sup>78</sup>. »

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, c'est la séparation qui est la cause de la crise de Lola, mais non la séparation d'avec son fiancé qui l'abandonne. On a beaucoup parlé du « voyeurisme » de Lola, qui aime à regarder son fiancé avec une autre, et qui aimera également regarder les ébats de Tatiana et de Jacques Hold par la suite, à travers une fenêtre. On a parlé de ce voyeurisme parce qu'entre autres Duras a été associée au Nouveau Roman – que l'on a pu décrire comme une « école du regard » – et peut-être parce que Duras est cinéaste aussi, et que son écriture est teintée de cet œil cinématographique, même avant qu'elle ne réalise ses premiers films. Mais je crois que parler en ces termes est faire fausse route : si nous décidons de comprendre la scène du bal à l'aune des idées que nous venons d'esquisser, il nous est permis d'affirmer que ce qui se déroule au Casino municipal, c'est la permutation d'un rapport privé, entre deux personnes, en une petite communauté, ou en un embryon de celle-ci. Si Lola regarde par la suite Tatiana et son amant qui font l'amour dans une chambre d'hôtel, c'est qu'elle cherche de nouveau à déprivatiser une relation qui est traversée par des rapports de pouvoir. De cette façon, Lola manifeste la dimension intrinsèquement sociale d'une relation amoureuse et fait apparaître les rapports de pouvoir qui la traversent. Exactement comme le spectacle « réunit le séparé, mais [...] le réunit en tant que séparé<sup>79</sup> », la conjugalité réunit deux êtres dans la mesure où ils entretiennent le même rapport à ce qui les isole positivement l'un de l'autre, soit l'absence de communauté. Le « voyeurisme » de Lola, c'est l'éclatement de la conjugalité au profit d'un désir qui s'investit dans un rapport non-binaire, où le troisième terme permet de faire craquer le vernis du positivisme logique bourgeois et technique qui est devenu fondement des rapports homme-femme.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 772-773. Je souligne.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 774.

Lorsqu'on y jette un rapide coup d'œil, toute l'œuvre de Duras jusque-là ne fait pas autre chose : dans ses trois premiers romans, *Les Impudents* (1943), *La vie tranquille* (1944) et *Un barrage contre le Pacifique* (1950), le triangle amoureux n'est pas la figure relationnelle la plus évidente, mais il se joue pourtant, et ce, dans la famille : une héroïne, l'amour, la famille. Le triangle doit obligatoirement commencer par là parce que la famille est la première communauté, elle est le lieu des premiers amours, envers les parents, les frères. Elle est également l'école de l'amour, surtout, comme pour Duras, avec une mère institutrice et un père directeur d'école. On connaît l'importance de l'enfance dans l'œuvre de Duras. Et même s'il n'est pas l'intrigue centrale, dans *La vie tranquille*, l'élément déclencheur (qui ne déclenche, au final, rien) est bel un bien un triangle amoureux, mais il est incestueux : Nicolas tue son oncle parce que celui-ci va au lit avec sa femme. Le tiers qui bouleverse, c'est l'oncle, et donc, c'est la famille. On a dit des *Impudents* que la famille « escamotait » le couple formé par l'héroïne et son prétendant, mais peut-être que ce qu'il exprime, c'est justement que la famille est plutôt une partie intégrante, essentielle de la relation conjugale. Dans *Le barrage*, il n'est pas difficile de constater que le seul triangle qui importe, c'est celui entre la mère et les deux enfants. Cela continue dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, où nous avons enfin droit au triangle amoureux en bonne et due forme, en tant qu'histoire principale d'un roman, un triangle entre une femme et deux hommes, en vacances. En bonne et due forme, cela reste à voir, mais tout de même, les ingrédients y sont. Roman, de plus, profondément critique de la bourgeoisie : la seule personne qui vit le désir sans frein, c'est la jeune prolétaire engagée comme bonne; l'épicier, s'il n'est pas bourgeois, vit l'amour sur un mode purement narratif, exacerbant les travers des intellectuels en vacances. La conception bourgeoise de l'amour achoppe, et même les intellectuels marxistes en restent prisonniers. Pendant que les hommes de la vie de Duras parlent de la « justification

marxiste du tourisme en période révolutionnaire<sup>80</sup> », *Les petits chevaux* débattent de la justification marxiste de la conjugalité en période révolutionnaire.

*Moderato Cantabile* est un point tournant dans l'œuvre, ainsi que l'a elle-même marqué Duras en changeant temporairement d'éditeur. À mon sens, il boucle surtout la fin des années 1950, une décennie témoin du lent et graduel effritement des espoirs communistes. Après 1956, il faut être de bien mauvaise foi pour continuer à croire que le régime politique de l'U.R.S.S. incarne autre chose qu'un fascisme larvé. Duras a très tôt déchanté du Parti. Dès la fin des années 1940, elle a accès aux transcriptions des procès de Moscou. Par la suite, ses rapports avec les instances seront troubles, on l'accuse d'activité fractionnelle et de ne pas suivre la ligne du parti concernant les intellectuels; elle partira avant d'être officiellement exclue. Si *Les petits chevaux* mettait à l'avant-plan les amours des intellectuels communistes, avec quelques figurants prolétaires, *Moderato* radicalise l'impossibilité de l'intersection de l'amour et du communisme : Anne Desbaresdes, grande bourgeoise, a un attrait pour un ancien ouvrier de l'usine que gère son mari. On a dit beaucoup de choses de *Moderato*, mais ce rapport de classe qui transperce le cœur amoureux me semble essentiel. C'est ainsi que *Moderato* sonne bien la fin des années 1950, et que *Dix heures et demie du soir en été*, lui, marque le début des années 1960. Si le communisme ou les rapports de classe n'y sont pas explicitement représentés, la réflexion de Duras sur le caractère essentiellement bourgeois, donc individualiste, de la conjugalité continue et s'approfondit, et la figure du triangle, elle, est de plus en plus malmenée. Dans tous les anciens romans de Duras, le triangle amoureux se formait au fil de l'intrigue; *Dix heures et demie* commence quant à lui par un triangle amoureux déjà établi, un couple et l'une de leurs amies qui voyagent en Espagne. C'est dans ce roman, il me semble, que, clairement du moins, pour la première fois, la

---

<sup>80</sup> Marguerite Duras, *Autour des « Petits chevaux de Tarquinia »*, dans *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 981.

forme du triangle est attaquée, lorsque s'y adjoint un quatrième protagoniste, le meurtrier Rodrigo. Le couple hétérosexuel, composé d'une thèse et de son antithèse, l'homme et la femme, n'a pas été sauvé par l'ajout d'un tiers destiné à en produire une synthèse fructueuse. Le malheur continue à en être son mot d'ordre, le malheur qui « coule, de source<sup>81</sup> » des mains de Pierre, le mari adultère de l'héroïne de *Dix heures et demie*. C'est bien là qu'on doit comprendre que la conjugalité, même doublée d'un tiers-synthèse, qui au fond ne fait que gommer la contradiction, est forcément malheureuse parce qu'elle est un pur produit idéologique. Il y a donc ici un quatuor qui commence à se formaliser, et qui révèle que, de toute façon, le triangle a toujours été illusoire, car il y a toujours eu d'autres protagonistes qui évoluaient dans son sillage. Ce quatuor est un appel à la destruction des illusions du couple par la construction d'une communauté qui accueille avec amour un criminel qui a tué par amour. La question du tiers devient visiblement insuffisante, et c'est ici que, sous la plume de Duras, la dialectique s'extirpe de son carcan parfois un peu trop fixe. Le tiers ne peut pas créer de synthèse, car même ce tiers fige l'amour. Il faut aller plus loin, dépasser les marxistes orthodoxes, qui ont fait de la dialectique la chose la plus atroce qui soit, à savoir une simple « méthode », une simple « technique ». Ce retour en arrière souligne que, dans les romans des années 1960, de *Dix heures et demie* à *Détruire dit-elle*, en passant par *Le ravisement*, Duras, revenue de ses illusions politiques, opère une réduction du marxisme et tente d'accéder à l'essentiel, soit la dialectique libre des dogmes militants, qui est à la base de toute la pensée de Marx. « [L]a principale des questions auxquelles tout esprit ait à répondre est la question du communisme<sup>82</sup> », affirmait Dionys Mascolo, le conjoint de Marguerite Duras, en 1953 dans *Le communisme*. Et c'est bien sûr en s'inscrivant dans un processus

---

<sup>81</sup> Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été* [1960], dans *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1327.

<sup>82</sup> Dionys Mascolo, *Le communisme*, Paris, Gallimard, 1953, p. 78.

dialectique, donc s'inscrivant dans le temps et l'histoire, que la pensée peut potentiellement concevoir une réponse à cette criante question :

Tout au contraire de ce qu'il peut sembler lorsqu'on se hâte trop de vouloir « tirer des leçons » de l'histoire, la pensée qui s'historicise, ou qui avoue sa liaison de nature avec le mouvement historique, voit en conséquence se développer toujours le domaine du possible. Et c'est peut-être cela finalement qui l'effraie<sup>83</sup>.

Duras, pour sa part, choisit de « répondre » à la question du communisme à travers le roman, et plus précisément dans la déconstruction du triangle amoureux. Le triangle amoureux durassien, qui était déjà ébranlé aux tout débuts de l'œuvre de l'écrivaine, se transforme peu à peu en quatuor, puis, littéralement, en petite communauté, indiquant bien que l'origine historique de cette mise à l'avant-plan, pendant les « Trente glorieuses », de la figure du couple hétérosexuel est cette scission radicale des individus rendant désormais impossible toute forme de communauté, communauté dont le couple ne sera dès lors qu'un pâle succédané. Tout comme Dionys Mascolo montre bien que la pensée doit reconnaître sa dépendance radicale envers l'histoire pour vraiment être « libre », l'individu doit reconnaître sa dépendance envers les siens s'il veut pouvoir se débarrasser de ses chaînes.

Dans *Le ravissement*, la scène du bal est exemplaire du quatuor durassien : Lol, ravie, observe Anne-Marie lui ravir son fiancé, sous les yeux de son amie et, on peut le supposer, amante, Tatiana, qui lui caresse affectueusement la main. C'est le seul moment où elle est heureuse. Plus tard, Lol, mariée, trompe son mari avec un couple lui-même adultère, Tatiana et le narrateur. Il n'y a pas trois personnages dans cette géométrie relationnelle, mais bien quatre. On pourrait même leur adjoindre les enfants fantômes de Lol et, ne l'oublions pas, le mari de Tatiana. Et si l'on veut se

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 171-172.



rendre jusqu'à la fin des années 1960, jusqu'à la toute fin de *Détruire dit-elle*, nous tombons sur ces mots d'Alissa, dits au mari d'Élisabeth venant chercher sa femme dans l'hôtel/hôpital où elle réside : « Venez dans la forêt [...] avec nous. Ne nous quittons plus<sup>84</sup>. »

Lovée dans l'écriture de Duras, cette critique de la conjugalité menée au moyen de la critique marxiste de la technique permet, je pense, de désigner l'œuvre de Duras comme l'une des plus politiquement réussies de son époque, justement parce qu'elle n'est pas ouvertement « engagée ». C'est grâce à un mode de pensée dialectique où la synthèse fixe et rigide (disons-le : stalinienne) est évacuée au profit d'une négation perpétuelle que l'écrivaine parvient à faire de la politique, de la philosophie et de la littérature un triangle amoureux où chaque membre contribue de manière égale à la construction d'une communauté de l'esprit qui refuse le cantonnement à des divisions techniciennes arbitraires. En ce sens, l'œuvre de Duras est le témoin historique de l'indissociabilité de la philosophie, de la politique et de la littérature tout comme elle est, par sa mise à mort définitive du triangle relationnel, la seule fin possible de l'amour au temps du marxisme et, par la même occasion, le terme de notre parcours à travers la critique de l'imaginaire conjugal chez les écrivaines françaises de 1939 à 1969.

---

<sup>84</sup> Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* [1969], dans *Œuvres, II, op. cit.*, p. 1149.

## CONCLUSION

« Toute figure peut être inscrite à l'intérieur d'un cercle. »

Marguerite Yourcenar, *Feux*

La fin d'un parcours doit nous ramener à son début. Marguerite Duras, dans *Le ravissement de Lol V. Stein* et plus largement dans l'ensemble de son œuvre, a démonté le triangle amoureux de telle façon que la conjugalité bourgeoise apparaisse pour ce qu'elle est réellement : un succédané de communauté, un ersatz de société. Mais c'est seulement à partir d'une étude chronologique des romans étudiés précédemment, auxquels se sont adjointes en cours de route les œuvres de bon nombre d'écrivaines, mobilisées ici et là, que cette conclusion a été livrée. C'est au vu de notre cheminement littéraire que nous avons été en mesure de cerner les contours de ce que j'appelle l'idéologie amoureuse du milieu du XX<sup>e</sup> siècle français, résultat d'un patient travail de la classe bourgeoise afin de rendre universels ses intérêts : une monogamie qui assure la transmission d'un patrimoine à ses descendants, un puritanisme (certainement plus présent chez les peuples protestants, mais tout de même significatif dans le catholicisme bourgeois) qui désigne comme dangereuse l'expression de tout désir, particulièrement si c'est celui d'une femme, et surtout, et c'est ce que je souhaite précisément désigner par l'expression « idéologie amoureuse », une adéquation parfaite entre amour et situation conjugale, excluant *de facto* tant de formes d'amour, notamment l'amour homosexuel, mais aussi celui qui lie les uns aux autres les différents membres d'une communauté. C'est dans ce contexte que, pour nous, le triangle amoureux prenait tout son sens : en réponse à une conjugalité bourgeoise et patriarcale, le nouage littéraire d'un marxisme et d'un féminisme propose une critique de cet imaginaire conjugal, critique qui prend forme grâce au motif du triangle amoureux, où s'incarne une forme de dialectique qui, du début à la fin de notre corpus, habite l'écriture des romans étudiés, mais qui connaît simultanément une grande évolution. Rappelons-en les différents moments.

Dans le premier chapitre, Sophie, l'héroïne du *Coup de grâce* (1939) de Marguerite Yourcenar, se retrouvait malgré elle dans un triangle amoureux comprenant son frère et l'un de leurs cousins éloignés, tombant amoureuse d'un homme ayant une plus forte inclination envers les hommes, et plus spécialement envers son frère. Sur un fond de guerre entre factions communistes et fascistes, le drame amoureux se déroule sans que nous ayons accès à l'intériorité de Sophie, puisque c'est celui qu'elle aime – ou du moins est-ce la version du narrateur – qui raconte les faits, longtemps après leur déroulement. Il devient rapidement évident que les deux hommes du trio, Éric et Conrad, forment respectivement des pôles qui s'opposent et qui manquent cruellement d'équilibre, l'un et l'autre : Éric est le narrateur aux velléités littéraires, cultivé et incapable de laisser son corps aux commandes, tandis que Conrad incarne une physicalité pure, une spontanéité enfantine venant de l'absence de contraintes imposées par son intellect. Au milieu du corps et de l'esprit, Sophie vit une synthèse somme toute « heureuse », malgré sa fin particulièrement dramatique. Contrairement aux deux autres membres du trio, Sophie se joint aux forces ennemies, et c'est parmi des communistes convaincus qu'Éric la retrouve et la fait prisonnière avec le reste de son groupe. Ce choix politique de Sophie, celui de désertir les siens afin de rejoindre les forces révolutionnaires, est facilement attribuable à un esprit de vengeance à la suite du rejet qu'elle doit essuyer. Mais j'ai montré que le roman travaillait aussi à rendre plus plausible une autre interprétation, à savoir que la raison de cette désertion devait tout à une harmonie du corps et de l'esprit chez Sophie : celle-ci a beaucoup lu et est capable de réflexions intellectuelles, mais, se fiant à son expérience du monde, elle sait faire la part des choses, d'un côté, entre la fiction des romans d'amour et la réalité des agressions sexuelles qu'elle a subies, et, de l'autre, entre les idéaux politiques et leur réalisation dans un contexte concret. Sophie est une héroïne certes complexe, et pétrie de contradictions, dont la moindre n'est pas sa dévotion envers la cause communiste et son amour envers l'un de ses ennemis, mais ces contradictions vécues et assumées lui permettent précisément d'incarner une dialectique vivante du corps et de l'esprit qui permet d'éclairer le pendant meurtrier de l'amour et de la

conjugalité hétérosexuelle. Une fois prisonnière, forte de son expérience, Sophie choisit donc de mourir, et exige que l'assassinat soit perpétré par Éric, bourreau des cœurs qui s'exécute à grand-peine et qui ne se remettra jamais de sa rencontre avec Sophie. Ce que le communisme apporte à Sophie est de l'ordre de ce qui manque à la conjugalité hétérosexuelle, cette communion avec les autres qui, dans le rapport conjugal, est réservée au seul partenaire amoureux. Sophie entretient une relation amoureuse avec l'un des communistes de sa faction, mais cette relation, qui n'est pas décrite – on ne connaît jamais le nom de sa nouvelle flamme – n'a de sens que dans la mesure où elle s'inscrit dans un groupe de personnes qui partagent des idéaux. L'amour qui lie Sophie et son amant n'est pas du simple ordre de la passion individuelle, il s'incarne dans une vision du monde qui donne toute sa force à leur désir.

Dans le deuxième chapitre, l'harmonie que représentait le personnage principal du *Coup de grâce* n'est plus à l'honneur. La synthèse heureuse commence à poser problème et l'indépendance que Sophie finit par acquérir par rapport à Éric n'est plus présente dans *L'invitée*. L'héroïne du premier roman de Beauvoir se retrouve dans un triangle amoureux moins « classique », où les trois membres du trio sont censés avoir des relations les uns avec les autres de manière « égalitaire ». On voit donc ici percer ce désir de rendre le couple moins binaire, ou moins « individuel » en multipliant les relations (Françoise et Pierre, Xavière et Françoise, Pierre et Xavière) et en partageant des moments à trois : on peut voir cette configuration relationnelle comme une tentative de créer une micro-société à l'intérieur, toutefois, des limites conjugales, ou du moins à l'intérieur du cadre de ses règles tacites, comme la possessivité sexuelle et émotionnelle. Françoise et Pierre sont cependant déjà en couple lorsque Xavière, leur cadette d'une dizaine d'années, se joint à eux. Néanmoins, au fil de nos analyses, et après plusieurs retournements, j'en arrivais à la conclusion que Françoise, et non Xavière, constituait la troisième personne du trio, celle supposée incarner la synthèse dialectique de pôles s'opposant. Or il devenait également évident que les

rôles de *L'invitée* ne sont pas aussi fluides que dans le roman de Yourcenar : là où Sophie réussit, Françoise semble désormais échouer, dans la mesure où l'héroïne beauvoirienne est tributaire d'une conscience profondément fragmentée, qui la fait osciller d'un pôle à l'autre sans jamais pouvoir se poser. Ces pôles, dans *L'invitée*, de manière tout à fait ingénieuse, sont représentés par deux personnages focaux secondaires, dont je proposais de faire les consciences alternatives de Françoise : celle d'une conscience féminine malheureuse, vouée à l'aliénation dans une conjugalité qu'elle repousse et désire puissamment tout à la fois, et celle d'une conscience masculine heureuse, libérée de toute dépendance et capable d'un amour envers soi l'empêchant d'accepter des situations où elle ne se sent pas bien. À l'instar du roman de Yourcenar, *L'invitée* se termine également par un meurtre, celui de la jeune Xavière par Françoise, mais ce meurtre ne résout aucun dilemme : il n'affirme rien d'autre qu'une profonde ambiguïté, celle de toutes les femmes au sein de la situation intenable qui est le propre de leur condition, et qui consiste à devoir partager sa vie avec « l'ennemi principal », selon les mots de Christine Delphy. La finale du roman est également profondément ambiguë, son autrice même la qualifiant de « désastre esthétique », tout en reconnaissant qu'elle est la raison d'être du roman, le point de départ de son écriture : même si le geste de Françoise peut surprendre venant d'une femme aussi « cérébrale », il n'y avait pas d'autre fin possible. Peut-être parce que Simone de Beauvoir est philosophe et théoricienne du roman, de tous les romans étudiés, *L'invitée* est celui où la pensée dialectique est la plus explicite, et elle est mise au service des femmes, quelques années avant le détournement féministe d'Hegel auquel Beauvoir se livre dans son ouvrage phare de 1949, *Le deuxième sexe*.

Dans le troisième chapitre, consacré à Violette Leduc, lectrice de Beauvoir, est accentué encore le défi posé par la philosophe : comment vivre une relation individuelle satisfaisante dans un monde où la généralisation des rapports de pouvoir et d'oppression semblent pointer vers son impossibilité ? Le génie de *L'invitée* consistait à faire de la fragmentation de la conscience féminine le pilier de la

narration. Dans son œuvre, Leduc radicalise encore plus cette dissonance en montrant que l'amour non seulement bourgeois, mais également hétérosexuel, est, dans les années 1950 en France, une forme devenue vide, qui implique une chosification complète de l'autre, ce que Leduc choisit de représenter à travers l'amour de ses protagonistes pour divers objets manufacturés. La petite fille de *L'asphyxie* et la Thérèse-Violette de *L'affamée* et de *Ravages*, qu'on peut considérer comme une seule et même héroïne, apprend, au sein de ce grand roman de formation, à se découvrir et à trouver un secours dans cet amour des objets qui l'entourent, même s'il constitue simultanément une forme de réification néfaste. Le secours, certainement, ne viendra pas des hommes qu'elle aime, ni malheureusement des femmes, vouées à être écartées d'elle par une hétérosexualité normative que nous pouvons, près de 70 ans plus tard, facilement reconnaître. Dans *Thérèse et Isabelle*, le début censuré de *Ravages*, on voit bien que l'idée même du couple est devenue un objet qui hante nos protagonistes et les empêche de se donner l'amour dont elles rêvent, malgré la puissance de leur désir l'une pour l'autre. La misère de Thérèse, aussi affective que matérielle, la suit comme son ombre, mais lui permet paradoxalement ce rapport aux objets au sein duquel s'exprime toute la poésie de l'écriture leducienne, et j'ai voulu voir dans cette concrétisation radicale du phénomène de la réification, non pas une solution achevée, mais une source potentielle d'émancipation, composante absente de *L'invitée*.

Dans le quatrième et dernier chapitre, l'œuvre étudiée est publiée au milieu des années 1960, à un moment où il devient de plus en plus difficile d'utiliser exclusivement les thèses marxistes pour comprendre le monde. Malgré son exclusion du Parti communiste, Duras ne reniera jamais complètement son allégeance aux idées de Marx, ni son attachement au principe même du communisme, mais son écriture enregistre les vacillements aussi personnels que collectifs que connaît l'adhésion politique à un système philosophique développé un siècle plus tôt, et qui peine à s'adapter à une société dont l'évolution a été pour le moins fulgurante. Par contre, ce

qui n'a pas changé depuis l'accession au pouvoir de la bourgeoisie, et c'est le point central de toutes les œuvres étudiées, c'est cette idée tacite que l'amour conjugal doit tenir une place centrale dans l'organisation de la vie privée. Le terme « organisation » n'est pas choisi ici au hasard : dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la vie conjugale de Lola est parfaitement organisée, vie constituant le contrepoint du désordre sentimental de la scène du bal, où l'héroïne s'effondre quand son fiancé et la nouvelle flamme de celui-ci quittent la salle. Lola réagit par l'acceptation radicale des attentes d'autrui, et mène une vie rangée – c'est le cas de le dire – jusqu'à ce qu'elle retourne sur les lieux du drame de sa jeunesse. Au fil de ses promenades dans sa ville natale, ponctuées de couples, Lola se désintéresse peu à peu de sa vie bourgeoise et se laisse entraîner vers la fatidique salle de bal, accompagnée par le narrateur, amant de son amie d'enfance qui deviendra également le sien. S'il y a bien adultère dans *Le ravissement*, il n'y a pas pour autant de triangle de protagonistes à proprement parler : un triangle initial, peut-être, lors du bal, mais les tentatives de recréer un trio par la suite n'aboutissent pas. Trois personnages ne seront jamais de nouveau en relation intime, c'est plutôt un ensemble de relations qui se jouent et se déjouent sous les yeux du lecteur, qui ne sait que croire, étant donné que son narrateur lui avoue inventer une partie de l'histoire. On se retrouve à la fin du *Ravissement* sans réel triangle, sans réel amour, sans solution, sans explication, et même, trahison ultime, sans dénouement. La lectrice voit Lola qui s'endort dans un champ, épuisée par des siècles de domination patriarcale et par un système technique tributaire d'une médiocrité spirituelle typiquement bourgeoise. Habitée d'une éclairante confusion, elle referme doucement le roman.

\*\*\*

Tout l'intérêt de mon analyse réside dans son aboutissement, qui n'est pas, malgré ce que j'ai pu laisser croire jusqu'à présent, *Le ravissement de Lol V. Stein*. Quelques années après la publication du roman de Duras, vers la fin des années 1960, on assiste

à la renaissance d'un mouvement féministe qui n'a pas, depuis, connu d'équivalent et dont les acquis, au moment d'écrire ces lignes, connaissent un sérieux recul chez nos voisins du sud, pour ne nommer qu'eux. Le féminisme matérialiste qui constitue l'une des grandes tendances de ce mouvement me semble être l'héritier direct des grandes figures de la littérature féminine, surtout en la personne de Monique Wittig, l'une des militantes à l'origine du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), écrivaine et théoricienne de la littérature et du féminisme. Il nous est par conséquent permis d'enclencher un nouveau mouvement analytique, nous donnant la possibilité de reconfigurer ce qui nous a amenés jusqu'ici. La période étudiée dans le cadre de cette thèse se termine en 1969 même si *Le ravisement* date de 1964 parce qu'il faut en réalité ajouter à notre corpus un tout dernier ouvrage qui, s'il n'est pas à proprement parler un « roman », entretient très certainement une dette envers le genre romanesque. Il faut l'ajouter à notre corpus, comme un coda proposant la synthèse non restrictive de ce qui fut fait avant lui. En plongeant dans *Les guérillères* de Monique Wittig, sa deuxième œuvre littéraire, nous serons en mesure de revisiter le travail analytique mené jusqu'ici et de lui donner, je l'espère, une nouvelle et dernière couleur. Le triangle dans le roman de Duras a été malmené au point qu'il n'est plus reconnaissable, et c'est dans un cercle que ses droites peuvent désormais prendre place. Si le cercle peut, avec raison, avoir mauvaise presse dans la mesure où il appelle un éternel recommencement, il est aussi partie intégrante de la spirale, qui, elle, nous permet d'élargir le mouvement et, grâce à un certain recul, d'avancer dialectiquement.

On a souvent, pour ne pas dire toujours, interprété l'œuvre de Monique Wittig à l'aune de ses écrits plus tardifs sur l'oppression des femmes. Il n'est certes pas malvenu de le faire, mais il me semble important de rappeler que son entrée dans le champ littéraire précède son engagement politique durant les soulèvements de 1968 et du Mouvement de libération des femmes. C'est en 1964 qu'est publié son premier « roman », *L'opoponax*, soit la même année que *Le ravisement de Lol V. Stein*.



Comme je le rappelais en introduction, peu de temps après sa sortie, Duras signe un texte élogieux au sujet de *L'opoponax* dans *France Observateur*, où l'écrivaine encense l'œuvre en ce qu'il a d'universel. Or le processus de subjectivation que le texte tente de rendre à travers une venue à la fois à l'écriture et à un désir féminin pour le féminin est tout sauf universel, justement en ce qu'il est décrit par une femme dont les préférences sexuelles, en l'occurrence homosexuelles, furent au mieux marginalisées. On peut facilement reconnaître malgré tout que le premier texte de Wittig n'a rien d'explicitement politique, si ce n'est cette venue au désir féminin dirigé vers le féminin; il est néanmoins le précurseur d'une œuvre qui se radicalisera au même rythme que son autrice.

C'est le deuxième roman de Wittig, *Les guérillères*, qui m'intéresse plus précisément. Publié en 1969, soit après les grèves de mai et juin 1968, auxquelles l'écrivaine a participé, *Les guérillères* se distingue en ce que Wittig accorde cette fois une place prépondérante aux conséquences révolutionnaires du processus de subjectivation de ses héroïnes. La narration se déploie en plusieurs temps : trois sections composent *Les guérillères*, sections qui ne sont pas ordonnées chronologiquement, ainsi que l'explique le petit texte « Quelques remarques sur *Les Guérillères* »<sup>1</sup>. La première section présente une vie en communauté qui suit une révolution, au sein de laquelle un groupe de personnes désignées par le pronom « elles » (et que la lectrice présume être des femmes) s'identifient à différents emblèmes de la féminité, emblèmes semblant régir l'ordre symbolique de ce monde nouveau. C'est notamment aux « féminaires », petits dictionnaires à l'existence incertaine (il « s'agit de nombreux exemplaires du même modèle ou bien il en existe de plusieurs sortes<sup>2</sup> »), qu'incombe la tâche de renouveler l'ordre culturel. Y sont privilégiés « les symboles du cercle, de

---

<sup>1</sup> Monique Wittig, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », dans *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [2001], p. 127-135.

<sup>2</sup> Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969, p. 17.

la circonférence, de l'anneau, du O, du zéro, de la sphère », une série de signes qui constitue « un fil conducteur pour lire un ensemble de légendes qu'elles ont trouvées dans la bibliothèque et qu'elles ont appelées le cycle du graal<sup>3</sup> », en référence à la circularité de la table autour de laquelle prenaient place les chevaliers du roi Arthur. La deuxième section met quant à elle en scène la négation de cet état post-révolutionnaire : les féminaires sont remplacés par un grand registre, où tout le monde est libre d'écrire à tout moment. Cependant, contrairement aux féminaires, ce nouveau livre ne sert pas d'ouvrage de référence culturelle. Les héroïnes de la deuxième section se moquent des prétentions ambitieuses de leurs prédécesseuses en refusant de substituer de nouveaux symboles aux anciens : elles s'inscrivent dans un rejet complet de l'identité et de l'aspiration à l'universalité. La troisième section est celle où l'on assiste aux activités donnant lieu à la « révolution ».

On retrouve dans cette troisième et dernière section deux références, sinon aux grèves étudiantes de 1968, du moins à l'atmosphère de contestation politique caractéristique de la fin des années 1960, et j'ai proposé ailleurs une interprétation des *Guérillères* qui tablait sur sa représentation tacite des événements de mai et juin 1968, en affirmant notamment que le caractère engagé de l'œuvre passait principalement par le montage de ses différentes parties<sup>4</sup>. Sans renier cette analyse, je voudrais ici en proposer une autre, qui se servira de certains aspects de la première, sans toutefois s'y restreindre. Dans cette autre analyse, mon collègue Louis-Thomas Leguerrier et moi-même montrions que le cercle formé par le montage non chronologique des différents états des personnages féminins (les guérillères, qui, nous l'apprenons à un certain point, comprennent aussi des hommes) permet l'expression d'une « dialectique entre destruction et restauration, ou plutôt, entre la destruction et la fondation

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>4</sup> Iraïs Landry et Louis-Thomas Leguerrier, « Ce qui est à écrire violence. Montage et dialectique dans *Les guérillères* de Monique Wittig », *Études françaises*, vol. 54, n° 1, 2018, p. 117-134.

simultanément à l'œuvre dans toute révolution<sup>5</sup> ». L'arrivée à la fin du livre nous forçait à retourner à son début, qui est en réalité sa suite, permettant de comprendre que chaque moment du processus révolutionnaire, le positif comme sa négation, est d'une importance capitale, et est voué à un recommencement de chaque instant.

L'analyse que nous proposons était certes intéressante, mais l'une de ses faiblesses résidait dans son incapacité à replacer Wittig dans l'histoire de la littérature des femmes. En faisant abstraction de l'histoire littéraire qui la précède, et à laquelle Wittig est, on le sait, très attentive, nous ne pouvions que manquer l'essentiel. Monique Wittig, lectrice de Simone de Beauvoir et de Nathalie Sarraute, et qui sera marquée par la lecture plus tardive de *Thérèse et Isabelle*<sup>6</sup>, exprime la continuité d'une tradition littéraire composée par des femmes, et dont j'ai tenté, dans cette thèse, d'esquisser certaines des grandes lignes, du moins pour la période qui nous concernait. Pour souligner l'importance de cette tradition littéraire, il convient de donner la parole à Wittig elle-même, qui aborde cette question dans un essai sur la littérature intitulé « Le cheval de Troie », recueilli dans *La pensée straight* :

En histoire, en politique, on dépend de l'histoire sociale, tandis que dans son travail tout écrivain dépend de l'histoire littéraire, c'est-à-dire de l'histoire des formes. Ce qui est au centre de l'histoire et de la politique c'est le corps social, constitué par des individus. Ce qui est au centre de la littérature ce sont des formes constituées par des œuvres. Naturellement les individus et les formes ne sont pas du tout interchangeables. L'histoire met en relation des individus, la littérature met en relation des formes. Le premier élément auquel un écrivain a affaire c'est donc le vaste corpus d'œuvres – passées et présentes – et il y en a beaucoup, il y en a énormément, on n'arrête pas de l'oublier. [...] Mais le fait est que l'on

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet Alison Péron, « *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig », *Sens public*, mars 2011 <http://www.sens-public.org/static/git-articles/SP811/SP811.pdf>.

n'a que deux choix dans son travail. Soit on reproduit des formes existantes, soit on en crée de nouvelles. Il n'y en a pas d'autre<sup>7</sup>.

La forme des *Guérillères* – et plus généralement du travail littéraire de Monique Wittig – est de fait directement tributaire de l'histoire littéraire qui la précède, et le cercle que le montage construit dans *Les guérillères* prend un sens neuf lorsqu'on l'analyse comme le résultat d'une déconstruction graduelle du triangle amoureux opéré par les écrivaines françaises que nous avons étudiées. En constituant un corpus que j'ai déployé de manière chronologique, j'ai voulu mettre de l'avant une continuité comme une évolution de la forme romanesque : la structure du triangle amoureux est travaillée et patiemment déconstruite par chacune des écrivaines afin d'en montrer les limites, limites qui sont le reflet des limites que le discours amoureux de manière générale peut avoir lorsqu'il est l'apanage des hommes qui écrivent. L'amour est l'opposé de la violence masculine, tout comme il est l'opposé de la platitude bourgeoise : il ne peut qu'être profondément défiguré lorsque la forme qui devient dominante est celle que l'hétérosexualité normative, le patriarcat et le capitalisme technicien préconisent. La conjugalité, qui devient le seul refuge possible de l'amour dans une société en reconstruction où la communauté comme le rapport au spirituel ont été complètement détruits, a rendu l'amour méconnaissable, et ce n'est par conséquent qu'en s'y attaquant qu'on peut, peut-être, rétablir la connexion humaine qui s'y est perdue. *Les guérillères* me semble l'apogée de ce travail : les angles du triangle se sont estompés pour constituer un cercle, et la conjugalité y a complètement disparu, laissant place à un amour brillant, seule base assez solide pour une vraie solidarité, chose que les militants aux vellétés révolutionnaires oublient malheureusement trop souvent. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de remarquer que ce fameux cercle se retrouve également dans le titre du numéro de *Partisans*, à l'automne 1970, qui s'intitule « Libération des femmes année zéro », et qui reprend le

---

<sup>7</sup> Monique Wittig, « Le cheval de Troie », dans *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 108-109.

tract de convocation à la première assemblée non-mixte de femmes à l'Université de Vincennes, en mai 1970. Ce texte est par ailleurs publié peu de temps après la parution du texte rédigé collectivement par Wittig, sa sœur Gille, Marcia Rothenberg et Margaret Stephenson, « Combat pour la libération de la femme » dans *L'Idiot international* de mai 1970. Il n'est donc pas impossible de voir dans ce zéro, non pas une table rase, mais bien un cercle indiquant un recommencement politique, qui s'inspire du passé et le transforme, qui porte la mémoire de l'histoire et y marque un temps nouveau. C'est ainsi que le texte de *L'Idiot international* est truffé de références, par exemple à Flora Tristan et aux filles de Paris envoyées dans les colonies<sup>8</sup>, mais encore de citations, notamment à Engels, qui pose une analogie entre, d'une part, l'homme et le bourgeois et, d'autre part, la femme et le prolétaire, marquant ainsi une volonté de réappropriation critique de l'histoire<sup>9</sup>. Ainsi, à l'image de la contestation sociale de mai et juin 1968, le montage romanesque des *Guérillères*, qui met l'accent sur la séparation, construit paradoxalement l'unité de l'œuvre : il sépare pour réunir dialectiquement.

Et il est maintenant temps pour nous également de contempler l'inévitable paradoxe, à savoir que le couple jusqu'ici honni est aussi le passage obligé vers un retour de la communauté. Dans un article publié en juin 1999, Marie-Andrée Ricard s'oppose à la conception habituelle qu'on se fait de la dialectique d'Adorno : elle affirme que bien que le philosophe allemand ait lui-même qualifié sa dialectique de « négative », il faudrait plutôt, pour lui rendre justice, parler de « dialectique ouverte », qui table sur « la compréhension chiasmatisée de la relation sujet-objet », où l'idée n'est pas de s'annexer l'étranger en un « impérialisme philosophique », mais plutôt de « trouver son bonheur à ce que dans la proximité qu'on lui accorde, il demeure le lointain et le

---

<sup>8</sup> Je remercie mon directeur, Jean-François Hamel, d'avoir attiré mon attention sur cette fructueuse analogie entre le zéro et le cercle.

<sup>9</sup> Monique Wittig, Gille Wittig, Marcia Rothenberg et Margaret Stephenson, « Combat pour la libération de la femme », *L'Idiot international*, n° 6, mai 1970, p. 13-16.

différent, par-delà l'hétérogène et le propre<sup>10</sup> ». J'évoquais, dans l'introduction, le long et souvent fastidieux processus d'écriture à l'origine de cette thèse, dont la rédaction s'est échelonnée sur une période bien plus longue que les délais institutionnels prescrits. Malgré la lourdeur de cette lente avancée, malgré les retards et les délais sans cesse renouvelés, les échéanciers outrepassés, malgré les questions des autres au sujet de mon travail et les excuses invoquées, malgré la douleur de traîner constamment avec soi, au fil des mois et des années qui s'écoulaient, ce qu'on voudrait tant dire mais sans pouvoir l'exprimer, je comprends maintenant que tout cela avait un sens : c'est le passage du temps et le patient travail sur moi-même effectué pendant ces dernières années qui m'ont changée au point de me rendre capable de voir ce que je ne pouvais pas voir. Et ce que je ne savais reconnaître, c'est que dans la critique de la conjugalité se trouve, de façon inaliénable, son envers : l'affirmation que la conjugalité est malgré tout une forme d'amour, et qu'elle est peut-être le détour nécessaire vers la reconquête de rapports non aliénés. Comme Ricard en fait la preuve dans son article, la dialectique adornienne, dont je me suis tant inspirée, n'est pas « un refus sans appel<sup>11</sup> », et c'est aussi l'une des leçons des *Guérillères* : la conjugalité est un pas dialectique dans le chemin de la libération, et peut-être que ces moments de repli sur soi – ou ici de repli dans la relation à deux – constituent des moments essentiels à la constitution d'une vie sociale libérée. Nos héroïnes, qui ont bien souffert de la forme conjugale, y ont simultanément puisé une grande force, voire une force motrice, donnant naissance à ce mouvement dialectique qui est l'apanage de l'écriture littéraire. , aucune de nos écrivaines ne condamne la conjugalité sans appel, et je crois que cela rend justice à la non-clôture du texte littéraire qui fait de lui un objet d'étude à part. Dans *Les temps modernes*, en avril 1946, Simone de Beauvoir signe un essai qu'elle intitule « Littérature et

---

<sup>10</sup> Marie-Andrée Ricard, « La dialectique de T. W. Adorno », *Laval théologique et philosophique*, vol. 55, n° 2, juin 1999, p. 152.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 269.

métaphysique », dans lequel elle tente de cerner la spécificité du langage littéraire. L'ambition de Beauvoir n'est pas de réfléchir à l'engagement de la littérature, réflexion qui a lieu en simultanément, dans les pages de la même revue. Pour Beauvoir, il s'agit plutôt de situer la spécificité de l'œuvre littéraire, qui parle du monde d'une façon qu'il n'est pas possible de ramener à la politique ou à l'idéologie. Pour la philosophe de formation, le langage de l'œuvre littéraire est particulièrement différent de celui de la philosophie. S'étant détournée de cette dernière plus d'une décennie plus tôt, à la suite d'une conversation avec Sartre où le jeune homme a démantelé patiemment toutes ses idées, Beauvoir dirige son attention vers la littérature, qu'elle découvrira rapidement capable d'être métaphysique, peut-être même encore plus que la philosophie. Pour Beauvoir,

« faire » de la métaphysique c'est « être » métaphysique, c'est réaliser en soi l'attitude métaphysique qui consiste à se poser dans sa totalité en face de la totalité du monde. Tout événement humain possède par delà ses contours psychologiques et sociaux une signification métaphysique puisque, à travers chacun d'eux, l'homme est toujours engagé tout entier, dans le monde tout entier [...] <sup>12</sup>.

Le roman semble à Beauvoir supérieur à la philosophie dans la mesure où il prend acte de cette indissociabilité de la métaphysique et de la vie, la constatation même qui incitait Marx à exhorter les philosophes à transformer le monde au lieu de simplement l'interpréter. La littérature ne peut justifier son existence que si elle est « un mode de communication irréductible à tout autre », et cette communication trouve sa voie (et sa voix!) dans la dialectique de l'individu et de la société. Le monde ne se pense pas sans l'humain, et l'humain ne se pense pas à l'extérieur du monde. Le principal récit fondateur du monde occidental, à savoir la *Genèse*, ne dit d'ailleurs pas autre chose : Dieu a d'abord créé le monde, et c'est seulement ensuite, et à partir de la terre de ce

---

<sup>12</sup> Simone de Beauvoir, « Littérature et métaphysique », dans *L'existentialisme ou la sagesse des nations*, Paris, Éditions Nagel, 1963, p. 99.

monde, qu'il a créé l'homme et la femme. Ceux-ci sont non seulement indissociables de leur environnement : l'environnement est constitutif de leur être.

Si, dans *L'invitée*, les débats intérieurs de la protagoniste nous invitent à voir la synthèse comme problématique, cela n'empêche pas que le roman en entier soit capable d'accomplir ce que Françoise peinait à faire du fait de sa profonde fragmentation. , la reconstruction imaginaire de l'expérience vécue que le roman effectue n'équivaut pas à une simple « reconstruction intellectuelle » : une réflexion intellectuelle cherche toujours à contraindre d'une certaine manière, dans sa volonté que l'autre adhère à ses idées ou à sa représentation du monde; la fiction, quant à elle, mise plutôt sur ce qui est ambigu, opaque. Il y a là une certaine humilité, qui appelle une vérité plus profonde dédaignant les artifices dont ne peuvent se passer les discours philosophique et politique. Comme le dit si bien Beauvoir, « [p]rétendre parler du transcendant, fût-ce pour dire qu'il est inaccessible, serait déjà prétendre y accéder, au lieu qu'un récit imaginaire permet de respecter ce silence qui est seul adéquat à notre ignorance. » Et si quelque chose se joue dans le silence de Lola V. Stein ou dans celui de Sophie, auxquelles la narration de leur existence est refusée, ce n'est pas une absence de voix ou de pouvoir, c'est plutôt une conscience réelle, propre à leurs créatrices, de la portée de la littérature, portée pour laquelle les mots sont au mieux insuffisants. C'est à travers un mutisme complet que ces femmes pouvaient le mieux exprimer la grandeur du monde. Le Nouveau roman, auquel est parfois associé Duras, a été attaqué sur plusieurs fronts, mais la tendance qu'on lui a le plus souvent reproché, comme je le rappelais dans le chapitre 2, c'est de vouloir « détruire le roman » et « tuer le romanesque<sup>13</sup> », assassinat dont l'aboutissement est la dissolution du récit linéaire. Le sociologue du champ littéraire n'a peut-être pas tort d'identifier cette recherche de la destruction à la quête d'un « roman "pur" » : c'est

---

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *loc cit.*, p. 24.



bel et bien le signe de la recherche d'un langage capable de combler les lacunes des mots de tous les jours, des constructions intellectuelles et des idéologies politiques qui, par manque de flexibilité et de créativité, ne savent rendre compte d'un monde dont chaque instant est neuf. Les romans que nous avons étudiés successivement ont exprimé, traduit et repensé les idées d'un féminisme et d'un marxisme aussi réels que fantasmés, pavant lentement la voie pour que des individus comme Monique Wittig, au début des années 1970, trouvent les mots justes afin de concilier l'inconciliable. C'est juchée sur les épaules de ces géantes, elles-mêmes installées au cœur de leur « cheval de Troie », que Wittig démontre que la littérature, loin de se réduire à une superstructure vouée à reproduire la domination, a un réel pouvoir non seulement transformateur, mais créateur, en tant que véhicule d'une réelle spontanéité de l'esprit.

Cela se retrouve explicitement dans les écrits théoriques de Wittig. Par exemple, dans « La marque du genre », lorsqu'elle affirme que la langue porte « l'inscription d'un concept ontologique primitif qui renforce dans le langage une division des êtres en sexe<sup>14</sup> ». Cette marque du genre, représentative d'une dichotomie initiale de la pensée, marque à son tour le corps social, qu'elle participe à modeler. Pour Wittig, la binarité du genre n'est pas étrangère à la dichotomie entre le concret et l'abstrait, et c'est pourquoi la raison d'être de la grammaire est « de décrire des formes et des fonctions et non pas de les interpréter<sup>15</sup> » (tout comme d'ailleurs la philosophie peine à se départir de ces mêmes formes et fonctions), la littérature et le pouvoir de faire le pont entre des pôles qui s'opposent : l'abstrait et le concret, la réalité et l'imaginaire, « l'homme » et « la femme ». Si tout langage « emboutit [le corps social] et le façonne violemment<sup>16</sup> », la littérature, pour autant qu'elle accepte de se constituer en « cheval de Troie », a le pouvoir de remettre en question cette violence. Toujours

---

<sup>14</sup> Monique Wittig, « La marque du genre », dans *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 117.

dans « La marque du genre », Wittig prolonge son argumentation en s'intéressant aux pronoms personnels :

c'est une manifestation d'une sorte particulière et unique dans le langage car aussitôt que le genre apparaît, il se produit comme une sorte de suspens, une mise entre parenthèses de la forme grammaticale, une autre dimension de réalité émerge là, car le locuteur est directement interpellé. Le locuteur est appelé en personne. Dans l'ordre des pronoms le locuteur intervient sans médiation dans *son propre sexe*, c'est-à-dire quand le locuteur appartient au sexe marqué sociologiquement (forcé à se manifester lexicalement)<sup>17</sup>.

La façon dont Wittig se sert des pronoms dans son parcours littéraire est ainsi une façon de transformer la réalité : dans *Les guérillères*, l'itération du sujet *Elles* prend un sens complètement différent lorsque, vers la toute fin de la lecture, on comprend que ce pronom « forcé à se manifester lexicalement » est en réalité devenu une forme neutre. Sans avoir besoin d'expliquer longuement et lourdement ses présupposés idéologiques et philosophiques, l'œuvre littéraire agit directement sur la réalité en interpellant le lecteur et la lectrice, et en tablant sur leur surprise :

Toute œuvre littéraire importante est, au moment de sa production, comme le cheval de Troie. Toute œuvre ayant une nouvelle forme fonctionne comme une machine de guerre, car son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles. Une telle œuvre se produit toujours en territoire hostile. Et plus ce cheval de Troie apparaît comme étrange, non-conformiste, inassimilable, plus il lui faut de temps pour être accepté. En fin de compte il est adopté, et par la suite il fonctionne comme une mine, quelle que soit sa lenteur initiale. Il sape et fait sauter la terre où il a été planté<sup>18</sup>.

Mais pour obtenir cette influence, les écrivaines et les écrivains doivent impérativement reconnaître la matérialité du langage, et la possibilité qu'ils et elles

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>18</sup> Monique Wittig, « Le cheval de Troie », dans *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 108.

ont en conséquence de le travailler afin qu'en émergent de nouveaux sens, et surtout peut-être, les écrivains et les écrivaines doivent reconnaître les limites de la portée politique de la langue, comme le fait Wittig elle-même à la fin de « La marque du genre » : c'est donc une parfaite dialectique qui s'approprie la pensée de Marx tout en la rejetant que Wittig met à l'œuvre ici, en proposant que le processus de subjectivation féminine que la littérature permet, à travers un langage dont la matérialité retravaillée arrache à l'idéologie (les « faisceaux de réalité que le langage projette sur le corps social<sup>19</sup> »), est l'une des voies essentielles de la libération non seulement des parties opprimées de la population, mais de l'ensemble de l'humanité, tout en reconnaissant que le langage seul, que la littérature seule, qui, comme nous l'avons vu, peut participer activement à la construction idéologique de l'amour, ne peuvent orchestrer de révolution humaine. Cette dernière affirmation rend justice à l'humilité dont Beauvoir faisait l'un des caractères essentiels de la littérature. Et c'est bien à travers cette humilité, cette reconnaissance du pouvoir littéraire comme de ses limites, que quelque chose de Marx peut perdurer dans le temps. A traversé ma thèse cette intuition que seule une perspective totalisante permet de prendre en compte le caractère unique de chaque individu, ce qui oblige à la fois à une vision d'ensemble qui peut par moments paraître trop ambitieuse, et à un cas par cas qui peut paraître manquer de perspective. Même si j'indiquais en introduction que ma quête amoureuse était loin d'être unique, car modelée par des forces sociales qui me dépassaient, je reconnais simultanément tout ce que mon parcours doit à mon essence personnelle. Je ne crois pas avoir exprimé d'idée nouvelle dans cette thèse, mais je suis certaine d'avoir exprimé de vieilles idées à ma façon. Chacune de nos écrivaines, je le crois, a su exposer cette tension entre l'individuel et le collectif, à l'œuvre dans le langage et dans la réalité, et c'est bien humblement que ce travail aura tenté à son

---

<sup>19</sup> Monique Wittig, « La marque du genre », dans *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 117.

tour de faire émerger cette idée au fond bien simple, mais que son autrice tient pour l'une des plus indéniables vérités.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus littéraire

#### Principal

- Beauvoir, Simone de, *L'invitée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1943], 502 p.
- Beauvoir, Simone de, « Deux chapitres inédits de *L'invitée* », dans *Les écrits de Simone de Beauvoir*, édition établie par Claude Francis et Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979, p. 275-316.
- Duras, Marguerite, *Le ravisement de Lol V. Stein* [1964], dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 283-398.
- Leduc, Violette, *Ravages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016 [1955], 477 p.
- Leduc, Violette, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2000, 138 p.
- Yourcenar, Marguerite, *Le coup de grâce*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 77-157.

#### Secondaire

- Beaumont, Germaine, *Agnès de rien*, Paris, Librairie Plon, 1967 [1943], 251 p.
- Beaumont, Germaine, *Le déclin du jour*, Paris, Éditions du Rocher, 1954, 184 p.
- Beauvoir, Simone de, *Le sang des autres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1945], 313 p.
- Beauvoir, Simone de, *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982 [1946], 527 p.
- Beauvoir, Simone de, *Les mandarins*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1954], 506 p.
- Beauvoir, Simone de, *Les mandarins*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1954], 500 p.
- Beauvoir, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1958], 502 p.
- Beauvoir, Simone de, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017 [1960], 786 p.
- Beauvoir, Simone de, *La force des choses*, I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1963], 376 p.
- Beauvoir, Simone de, *La force des choses*, II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1963], 508 p.

- Beauvoir, Simone de, *Les belles images*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1966], 182 p.
- Beauvoir, Simone de, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021 [1967], 252 p.
- Beauvoir, Simone de, *Malentendu à Moscou*, suivi de *Portrait de Jean-Paul Sartre*, Paris, Les Éditions de l'Herne, coll. « Carnets », 2021 [1992], 165 p.
- Bernstein, Michèle, *Tous les chevaux du roi*, Paris, Éditions Allia, 2014 [1960], 117 p.
- Bernstein, Michèle, *La nuit*, Paris, Éditions Allia, 2013 [1961], 158 p.
- Bessette, Hélène, *Lili pleure*, Paris, Gallimard, 1953, 221 p.
- Colette, *Claudine à l'école* [1900], dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1986, p. 1-218.
- Colette, *Claudine à Paris* [1901], dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1986, p. 219-376.
- Colette, *Claudine en ménage* [1902], dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1986, p. 377-525.
- Colette, *Claudine s'en va* (Journal d'Annie) [1903], dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1986, p. 531-664.
- Colette, *La retraite sentimentale* [1907], dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1986, p. 829-955.
- Colette, *L'ingénue libertine* [1909], dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1986, p. 669-825.
- Colette, *La seconde*, Paris, Éditions Hachette, coll. « Livre de poche », 1960 [1929], 185 p.
- Colette, *La chatte*, Paris, Éditions Hachette, coll. « Livre de poche », 1966 [1933], 183 p.
- Delarue-Mardrus, Lucie, *L'homme du rêve*, Paris, Éditions SEP, 1939, 224 p.
- Duras, Marguerite, *Les impudents* [1943], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1-148.
- Duras, Marguerite, *La vie tranquille* [1944], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 155-270.
- Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique* [1950] dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 279-525.
- Duras, Marguerite, *Le marin de Gibraltar* [1952], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 527-807.
- Duras, Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia* [1953], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 821-973.

- Duras, Marguerite, *Des journées entières dans les arbres* [1954], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 987-1108.
- Duras, Marguerite, *Le square* [1955], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1133-1199.
- Duras, Marguerite, *Moderato Cantabile* [1958], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1203-1258.
- Duras, Marguerite, *Dix heures et demie du soir en été* [1960], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1305-1385.
- Duras, Marguerite, *Les viaducs de la Seine-et-Oise* [1960], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1261-1304.
- Duras, Marguerite, *L'après-midi de Monsieur Andesmas* [1962], dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 217-284.
- Duras, Marguerite, *Le Vice-consul* [1966], dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 543-664.
- Duras, Marguerite, *L'amante anglaise* [1967], dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 665-762.
- Duras, Marguerite, *Détruire dit-elle* [1969], dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1093-1172.
- Etcherelli, Claire, *Élise ou la vraie vie*, Paris, Denoël, 1967, 287 p.
- Gennari, Geneviève, *Les cousines Muller*, Paris, Grasset, 1949, 375 p.
- Laclos, Choderlos de, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1958 [1782], 448 p.
- Leduc, Violette, *L'asphyxie*, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 2001 [1946], 188 p.
- Leduc, Violette, *L'affamée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [1948], 253 p.
- Leduc, Violette, *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1978 [1960], 309 p.
- Leduc, Violette, *La bâtarde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1964], 634 p.
- Leduc, Violette, « La main dans le sac », édition établie par Catherine Viollet, <http://www.chemindefer.org/catalogue/styled-51/la-main-dans-le-sac.html>, consulté le 7 mars 2023.

- Leduc, Violette. « L'incipit de *Ravages* », présenté par Catherine Viollet, dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n°16, 2001, p. 171-193.
- Léger, Albine, *Ellissa*, Paris, Robert Laffont, 1943, 371 p.
- Machard, Raymonde, *La séduction*, Paris, Éditions Baudinière, 1951, 399 p.
- Mallet-Joris, Françoise, *Le rempart des béguines*, Paris, René Julliard, 1951, 190 p.
- Rocheftort, Christiane, *Le repos du guerrier*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1981 [1958], 286 p.
- Rocheftort, Christiane, *Les stances à Sophie*, Paris, Grasset, 1963, 247 p.
- Sagan, Françoise, *Bonjour tristesse*, Paris, Julliard, 1954, 188 p.
- Sagan, Françoise, *Les merveilleux nuages*, Paris, Julliard, 1961, 189 p.
- Sand, George, « Le théâtre des marionnettes de Nohant » [1876], dans *Œuvres autobiographiques*, II, Paris, Gallimard, 1971, p. 1249-1276.
- Sand, George, « Le théâtre et l'acteur » [1904], dans *Œuvres autobiographiques*, II, Paris, Gallimard, 1971, p. 1239-1244.
- Sarraute, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, [1965] 1948, 238 p.
- Tinayre, Marcelle, *Est-ce un miracle?*, Paris, Flammarion, 1939, 230 p.
- Triolet, Elsa, « Le destin personnel » [1942], dans *Milles regrets*, Paris, Denoël, 2015, p. 193-238.
- Triolet, Elsa, *Les amants d'Avignon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1943], 129 p.
- Triolet, Elsa, *L'âge de nylon. Roses à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1959], 313 p.
- Vilmorin, Louise de, *Le lit à colonnes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974 [1941], 370 p.
- Vilmorin, Louise de, *Les belles amours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [1954], 185 p.
- Wittig, Monique, *L'opoponax*, Paris, Minuit, 1983 [1964], 287 p.
- Wittig, Monique, *Les guérillères*, Paris, Minuit, 2005 [1969], 207 p.
- Yourcenar, Marguerite, « L'homme », *L'humanité*, 13 juin 1926, p. 2.
- Yourcenar, Marguerite, « La faucille et le marteau », *L'humanité*, 20 novembre 1926, p. 4.
- Yourcenar, Marguerite, *Alexis ou le traité du vain combat* [1929], dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 3-76.



- Yourcenar, Marguerite, *La nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931, 240 p.
- Yourcenar, « Maléfice » [1933], dans *Conte bleu, Le premier soir, Maléfice*, Paris, Gallimard, 1993, p. 53-88.
- Yourcenar, Marguerite, *Denier du rêve* [1934], dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 159-284.
- Yourcenar, Marguerite, *Feux* [1936], dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, p. 1045-1140.
- Yourcenar, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien* [1951], dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 285-515.
- Yourcenar, Marguerite, *L'œuvre au noir* [1968], dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 557-833.
- Yourcenar, Marguerite, *Anna, soror...* [1981], dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 851-913.
- Yourcenar, Marguerite, *Souvenirs pieux; Archives du Nord; Quoi? : L'éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, 370 p.

## 2. Corpus théorique

### Amour et conjugalité

- Adler, Laure, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple de 1830 à 1930*, Paris, Fayard, 2012, 238 p.
- Alexandrian, Sarane, *Les libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, 1977, 280 p.
- Ariès, Philippe et George Duby (dir.), *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Seuil, 1991, 335 p.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, 280 p.
- Bataille, George, *L'érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1957, 306 p.
- Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2002, 245 p.
- Bologne, Jean-Claude, *Histoire du mariage en Occident*, Paris, Hachette, 2005, 478 p.
- Brohm, Jean-Marie, « Sexualités et reproduction sociale. Approche freudo-marxiste », *Quel corps?*, n° 47-48-49, avril 1995, p. 5-47.
- Brunner, Constantin, *L'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1968 [1925], 223 p.

- Camby, Philippe, *L'érotisme et le sacré*, Paris, Dervy, coll. « Dervy poche », 2006, 248 p.
- Chaumier, Serge, « Tiers exclu-Tiers inclus. Sociologie du rapport au tiers dans les récits théoriques et filmiques sur l'amour », thèse de doctorat, Université Bordeaux III, département de sociologie, 1996.
- Chaumier, Serge, *La déliaison amoureuse. De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004, 342 p.
- Dayan-Herzbrun, Sonia, « Production du sentiment amoureux et travail des femmes », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. LXXII, 1982, p. 114-130.
- Dugast-Portes, Francine, « Le triangle amoureux : jeux et enjeux », dans *Cahiers de l'Herne*, n° 97, 2011, p. 218-226.
- Firestone, Shulamith, *La dialectique du sexe : le dossier de la révolution féministe*, Paris, Stock, 1972, 306 p.
- Foessel, Michaël, « Grammaire de la consolation », *Études*, n° 5, mai 2014, p. 51-60.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, tomes 1, 2 et 3, Paris, Gallimard, 1976-1984.
- Fournier, François « L'apparition du sujet amoureux en Occident. Pour une théorie socio-historique », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, département de sociologie, 1990.
- Freud, Sigmund, « État amoureux et hypnose » [1921], dans *Essais de psychanalyse*, trad. sous la responsabilité d'André Bourguignon, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2001 [1981], p. 195-202.
- Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle : 1905-1924*, trad. Fernand Cambon, Paris, Flammarion, 2017, 358 p.
- Fromm, Erich, *L'art d'aimer*, trad. J.-L. Laroche et Françoise Tcheng, Paris, Desclée de Brouwer, 2007 [1968], 153 p.
- Frow, John, « Le lieu sémiotique du spectateur dans le discours de l'amour contemporain », dans Didier Coste et Michel Zérafra, *Le récit amoureux. Colloque de Cerisy*, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 168-177.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1983, 351 p.
- Goldmann, Annie, *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Femme », 1984, 197 p.
- Greer, Germaine, « Le mythe de l'amour et du mariage dans les classes moyennes », dans *La femme eunuque*, Paris, Laffont, 1970, p. 252-277.

- Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Folio », 1983, 476 p.
- Kristeva, Julia, *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, Paris, Hachette, coll. « Livre de poche », 1985, 125 p.
- Lemaire, Jean-Georges, *Le couple, sa vie, sa mort. La structuration du couple humain*, Paris, Payot, 2013, 357 p.
- Lilar, Suzanne, *À propos de Sartre et l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1984 [1967], 216 p.
- Marlière, Pierre, *Variations sur le libertinage. Ovide et Sollers*, Paris, Gallimard, coll. « Infini », 2014, 137 p.
- Mijea, Camelia-Meda, « Le couple et la tentation triangulaire dans la littérature européenne du XX<sup>e</sup> siècle (1929-1967) », thèse de doctorat, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, département de littérature comparée, 2012.
- Mucchielli, Laurent et Marc Renneville, « Les causes du suicide: pathologie individuelle ou sociale? Durkheim, Halbwachs et les psychiatres de leur temps (1830-1930) », *Déviance et société*, n° 1, 1998, p. 3-36.
- Noizet, Pascale, « L'amour moderne : de tradition en transgression ou... la féminité en question », *Tangence*, 47, 1995, p. 8-20.
- Noizet, Pascale, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Éditions Kimé, 1996, 260 p.
- Nussbaum, Martha C., *La connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, trad. Solange Chavel, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2010 [1991], 589 p.
- Nygren, Anders, *Éros et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, tomes I, II et III, Paris, Cerf, 2019, 282, 240 et 332 p.
- Pearce, Lynne, *Romance Writing*, Cambridge, Polity Press, 2007, 214 p.
- Rebreyend, Anne-Claire, « Les métamorphoses de l'intimité. Adultère, sentiment amoureux et conjugalité (1945-1960) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 123, mars 2014, p. 117-128.
- Reiche, Reimut, *Sexualité et lutte de classes. Défense contre la désublimation répressive*, Paris, Maspero, coll. « Cahiers libres », 1971, 175 p.
- Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, édition définitive, Paris, Librairie Plon, 1972 [1939], 516 p.
- Rougemont, Denis de, *Comme toi-même. Essais sur les mythes de l'amour*, Lausanne, L'âge d'homme, 2011, 285 p.

- Sartre, Jean-Paul, « *L'Amour et l'Occident* », *Europe*, n° 198, 15 juin 1939. Repris dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 2010 [1947], 412 p.
- Vaillant, Alain, *L'amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoir », 2002, 235 p.
- Vander Guht, Daniel, « La religion de l'Amour et de la culture conjugale », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 97, 1994, p. 328-353.
- Vidal-Naquet, Clémentine, « La séparation. L'amour à l'épreuve du départ au combat en août 1914 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 123, mars 2014/3, p. 102-116.

### **Femmes et féminisme**

- Albitsur, Maïté et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français : du Moyen Âge à nos jours*, t. 1, Paris, Éditions des Femmes, 1977, 508 p.
- Albitsur, Maïté et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français : de l'Empire napoléonien à nos jours*, t. 2, Paris, Éditions des Femmes, 1977, 731 p.
- Archambault, Paul, *La famille : œuvre d'amour*, Paris, Éditions familiales de France, 1950, 128 p.
- Bard, Christine, *Les filles de Marianne : histoire des féminismes, 1914 – 1940*, Paris, Éditions Fayard, 1995, 528 p.
- Baruch, Elaine Hoffman, « Women and Love: Some Dying Myths », dans Pope, Randolph P., *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*, Ypsilanti, Bilingual Press, 1980, p. 51-65.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, t. I et II, Paris, Gallimard, 2006 [1949], 408 et 577 p.
- Callu, Marie-France, *Le nouveau droit de la femme*, Lyons, Éditions l'hermès, 1978, 429 p.
- Chaperon, Sylvie, « Le creux de la vague. Mouvements féminins et féministes 1945-1970 », Thèse de doctorat, Institut universitaire européen, département d'histoire et civilisation, 1996.
- Choisy, Maryse et al. (dir.), *Conscience de la féminité*, Paris, Éditions familiales de France, 1954, 444 p.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, 196 p.
- Corbin, Alain, *Les filles de nocés. Misère sexuelle et prostitution, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier, 1978, 571 p.

- D'Eaubonne, Françoise, *Le complexe de Diane. Érotisme ou féminisme*, Paris, Julliard, 2021 [1951], 394 p.
- D'Eaubonne, Françoise, *Histoire et actualité du féminisme*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1972, 398 p.
- Dekeuwer-Defossez, François, *Dictionnaire juridique. Droits des femmes*, Paris, Éditions Dalloz, 1985, 458 p.
- Delphy, Christine, « Les origines du Mouvement de libération des femmes en France », *Nouvelles Questions Féministes*, n<sup>os</sup> 16-17-18, 1991, p. 137-148.
- Delphy, Christine, *L'ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 2013, 276 p.
- Derogy, Jacques, *Des enfants malgré nous*, Paris, Minuit, 1956, 252 p.
- Duby, Georges et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, 5 volumes, Paris, Plon, coll. « Tempus », 1991.
- Faludi, Susan, *Backlash : la Guerre froide contre les femmes*, trad. Lise-Eliane Pommier, Paris, Éditions des femmes, 1993, 572 p.
- Fougeyrollas, Pierre, « Prédominance du mari ou de la femme dans le ménage », *Population*, vol. 6, n<sup>o</sup> 1, janvier-mars 1951, p. 83-102.
- Gennari, Geneviève, *Le dossier de la femme*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965, 361 p.
- Gontier, Fernande, *La femme et le couple dans le roman de l'Entre-deux-guerres (1919 – 1939)*, Paris, Librairie Klincksieck, 1976, 361 p.
- Greenwald, Lisa, *The Women's Liberation Movement in France and the Origins of Contemporary French feminism, 1944–1981*, thèse de doctorat, Emory University, département d'histoire, 1996.
- Harding, Sandra, *The Science Question in Feminism*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1986, 271 p.
- Heinich, Nathalie, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, 397 p.
- Hennessy, Rosemary, *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*, New York/London, Routledge, 1993, 117 p.
- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977, 217 p.
- Lacore, Suzanne, *L'émancipation de la femme*, Paris, Limoges, Éditions de la Perfac, coll. « Les cahiers de la démocratie », 1945, 69 p.

- Le Cormier [Archambault], Pauline, « Au-delà du féminisme », dans Jean Viollet (éd.), *Conscience de la féminité*, Paris, Éditions familiales de France, 1954, p. 11-18.
- Machard, Raymonde, *Les Françaises : ce qu'elles valent, ce qu'elles veulent*, Paris, Éditions Flammarion, 1945, 219 p.
- Marks, Elaine, « Women and Literature in France », *Signs*, vol. 3, n° 4, été 1978, p. 832-842.
- Meyer, Nicole, « Avertissement », dans Jean Viollet (éd.), *Conscience de la féminité*, Paris, Éditions familiales de France, 1954, p. 7-8.
- Miller, Nancy K., « Female Sexuality and Narrative Structure in “La Nouvelle Héloïse” and “Les Liaisons dangereuses” », *Signs*, vol. 1, n° 3, printemps 1976, p. 609-638.
- Offen, Karen, « Ernest Legouvé and the Doctrine of “Equality in difference” for Women: A Case Study of Male Feminism in Nineteenth-Century French Thought », *Journal of Modern History*, vol. 58, n° 2, juin 1986, p. 452-484.
- Riot-Sarcey, Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002.
- Wittig, Monique, Gille Wittig, Marcia Rothenberg et Margaret Stephenson, « Combat pour la libération de la femme », *L'idiote international*, n° 6, mai 1970, p. 13-16.
- Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [2001].

### **Marxisme et dialectique**

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003 [1951], 356 p.
- Adorno, Theodor W., *Dialectique négative* [1966], trad. par le groupe de traduction du Collège de Philosophie : Gérard Coffin et al., Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003 [1978], 533 p.
- Adorno, Theodor W., *Métaphysique. Concept et problèmes*, trad. Christophe David, Paris, Payot & Rivages, coll. « Critique de la politique », 2006 [1998] [1965, pour le cours], 260 p.
- Althusser, Louis, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, 258 p.
- Althusser, Louis, *L'avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*, Paris, Stock/IMEC, 1992, 355 p.
- Anderson, Perry, *Sur le marxisme occidental*, trad. Dominique Letellier et Serge Niemetz, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1977, 167 p.
- Axelos, Kostas, *Marx, penseur de la technique. De l'aliénation de l'homme à la conquête du monde*, Paris, Minuit, coll. « Bibliothèque 10/18 », 1961, 324 p.

- Baugh, Bruce, « Hegel in Modern French Philosophy: The Unhappy Consciousness », *Laval théologique et philosophique*, vol. 49, n° 3, octobre 1993, p. 423-438.
- Beauvoir, Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [1947], 316 p.
- Castoriadis, Cornélius, *La société bureaucratique 1. Les rapports de production en Russie*, Paris, Union générale d'Éditions et Cornélius Castoriadis, 1973, 313 p.
- Castoriadis, Cornélius, « Technique », article de l'Encyclopaedia Universalis, publié dans *Les Carrefours du Labyrinthe 1*, Paris, Éditions Points Seuil, 1978.
- David, Christophe, « *Minima Metaphysica*. Notes sur Adorno et le sauvetage de la métaphysique », dans Theodor W. Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes*, trad. Christophe David, Paris, Payot & Rivages, 2006 [1998] [1965, pour le cours].
- Debord, Guy, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, n° 6, sept. 1955, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 204-208.
- Debord, Guy, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n° 9, nov. 1956, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 251-257.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 766-872.
- Ellul, Jacques, *La pensée marxiste. Cours professé à l'Institut d'études politiques de Bordeaux de 1947 à 1979*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2012 [2003], 254 p.
- Engels, Friedrich, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, Paris, Éd. Sociales, 1975, 394 p.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la Terre* [1961], Montréal, Éditions Kiyikaat, 2016, 311 p.
- Fougeyrollas, Pierre, *Le marxisme en question*, Paris, Seuil, coll. « Critique », 1959, 172 p.
- Fougeyrollas, Pierre, *Contradiction et totalité. Surgissement et déploiements de la dialectique*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1964, 251 p.
- Fréville, Jean, *La femme et le communisme. Anthologie des grands textes du marxisme*, édition électronique réalisée par Vincent Gouysse à partir de l'ouvrage publié en 1950 aux Éditions sociales, [http://www.communisme-bolchevisme.net/download/La\\_femme\\_et\\_le\\_communisme.pdf](http://www.communisme-bolchevisme.net/download/La_femme_et_le_communisme.pdf), consulté le 14 avril 2020.
- Fromm, Erich, *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Owl Book Edition, 1992 [1973], 576 p.

- Gabel, Joseph, « La réification. Essai d'une psychopathologie de la pensée dialectique », *Esprit*, n° 183 (10), octobre 1951, p. 459-482.
- Geldof, Koenraad, « Les écrivains et le marxisme en France : problématique d'ensemble et essai de périodisation », dans *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 49-70.
- Goldmann, Lucien, *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1959, 356 p..
- Guesde, Jules, « La femme et son droit au travail », *le Socialiste*, 9 octobre 1898, dans Jean Fréville, *La femme et le communisme. Anthologie des grands textes du marxisme*, édition électronique réalisée par Vincent Gouysse à partir de l'ouvrage publié en 1950 aux Éditions sociales, [http://www.communisme-bolchevisme.net/download/La\\_femme\\_et\\_le\\_communisme.pdf](http://www.communisme-bolchevisme.net/download/La_femme_et_le_communisme.pdf), consulté le 14 avril 2020.
- Guillerm, Alain, *Rosa Luxemburg. La rose rouge*, Paris, Jean Picollec Éditeur, 2002, 259 p.
- Hegel, Georg W. F., *Principes de la philosophie du droit*, trad. André Kaan, Paris, Gallimard, 1940, 266 p.
- Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison* [1947], trad. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2021 [1974], 391 p.
- Hyppolite, Jean, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983 [1944], 124 p.
- Hyppolite, Jean, *Études sur Marx et Hegel*, Paris, M. Rivière, coll. « Bibliothèque philosophique », 1965, 204 p.
- Jameson, Fredric, *Marxism and Form. 20th-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971, 432 p.
- Jameson, Fredric, « Reflections in Conclusion », dans *Aesthetics and Politics*, London, New York, Verso, 2007 [1977], p. 196-213.
- Jameson, Fredric, *Valences of the Dialectic*, New York et Londres, Verso, 2009, 625 p.
- Jarczyk, Jaqueline et Pierre-Jean Labarrière, « Cent cinquante années de "réception" hégélienne en France », *Genèses*, 2, 1990, p. 109-130.
- Judt, Tony, *Le marxisme et la gauche française*, Paris, Hachette, coll. « Force des idées », 1987, 353 p.
- Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur La phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes-*



- Études*, Paris, Gallimard, coll. « Philosophie, systèmes et confessions », 1947, 595 p.
- Lefebvre, Henri, *Problèmes actuels du marxisme*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Presses universitaires de France, 1960 [1958], 135 p.
- Lefebvre, Henri, *La somme et le reste*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Économica, coll. « Anthropologie », 2009 [1959], 775 p.
- Löwy, Michael, « “Avertisseur d’incendie” : la critique de la technologie chez Walter Benjamin », *Multitudes*, n° 3-4, 1994, <https://www.multitudes.net/avertisseur-d-incendie-la-critique/>, consulté en ligne le 11 mars 2023.
- Löwy, Michael, « Un Marx inattendu », *Actuel Marx*, n° 34, février 2003, p. 185-189.
- Löwy, Michael et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, 306 p.
- Lukács, Georg, *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste* [1922], trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1960, 417 p.
- Marcuse, Herbert, *L’homme unidimensionnel. Essai sur l’idéologie de la société industrielle avancée*, trad. Monique Wittig, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1968, 281 p.
- Marcuse, Herbert, *Éros et civilisation : contribution à Freud*, trad. Boris Fraenkel, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1968, 239 p.
- Marx, Karl, *Manuscrits de 1844 (Économie politique et philosophie)*, trad. et notes Emile Botigelli, Paris, Éditions sociales, 1968, 174 p.
- Marx, Karl et Jacques Peuchet, *À propos du suicide*, trad. Philippe Bourrinet, Castelanu-le-Lez, Éditions Climats, 1992, 188 p.
- Marx, Karl et Friedrich Engels, *L’idéologie allemande. Critique de la philosophie allemande la plus récente dans la personne de ses représentants Feuerbach, B. Bauer et Stirner, et du socialisme allemand dans celle de ses différents prophètes*, trad. et notes Emile Botigelli, Paris, Éditions sociales, 1968, 632 p.
- Mascolo, Dionys, *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, Paris, Gallimard, 1953, 565 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, « Le roman et la métaphysique » [1945], dans *Sens et non-sens*, Paris, Les éditions Nagel, 1958 [1948], p. 45-71.
- Merleau-Ponty, Maurice, « L’existentialisme chez Hegel » [1946], dans *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 2010, p. 1324-1331.

- Merleau-Ponty, Maurice, *Les aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard, 1955, 322 p.
- Ollman, Bertell, *La dialectique mise en œuvre. Le processus d'abstraction dans la méthode de Marx*, trad. Paule Ollman, Paris, Syllepse, coll. « Mille marxismes », 2005, 142 p.
- Raphaël, Max, *La théorie marxiste de la connaissance*, trad. L. Gara, Paris, Gallimard, 1937, 270 p.
- Ricard, Marie-Andrée, « La dialectique de T. W. Adorno », *Laval théologique et philosophique*, vol. 55, n° 2, juin 1999, p. 267-283.
- Robrieux, Philippe, *Histoire intérieure du Parti communiste. 1945 – 1972*, tome II, Paris, A. Fayard, 1981, 713 p.
- Soubise, Louis, *Le marxisme après Marx (1956 – 1965). Quatre dissidents français*, Paris, Éditions Montaigne, coll. « Recherches économiques et sociales », 1967, 347 p.
- Judith Stora-Sandor, *Alexandra Kollontai : marxisme et révolution sexuelle*, Paris, François Maspero, coll. « Bibliothèque socialiste », 1973, 286 p.
- Wetter, Gustav, *Le matérialisme historique et le matérialisme dialectique*, trad. J. R. Chambon, Paris, Payot, 1965, 326 p.

### **Sur l'époque du corpus**

- Anderson, Perry, *The Origins of Postmodernity*, Londres et New York, Verso, 2006 [1998], 143 p.
- Baudelle, Yves, « Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945 », dans Dominique Viart et Frank Baert, *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 35-46.
- Baudrillard, Jean, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1968], 288 p.
- Baudrillard, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Folio », 2015 [1970], 318 p.
- Bernard, Jean-Pierre A., *Paris rouge 1944 – 1964. Les communistes français dans la capitale*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Époques », 1991, 263 p.
- Boulat, Régis. *Jean Fourastié, expert en productivité. La modernisation de la France (années trente – années cinquante)*, Presses universitaires de France-Comté, 2008, 460 p.

- Bourdieu, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246, nov. 1966, p. 865-906.
- Burnham, James, *The Managerial Revolution: What Is Happening in the World*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1941, 285 p.
- Cadin, Anne, *Le moment américain du roman français (1945-1950)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 736 p.
- Creton, Laurent, *Chapitre VII. Le cinéma français dans l'après-guerre*, dans *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940 – 1959*, Paris, CNRS Édition, 2004, p. 181-217.
- Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68. Écriture, mythes, critique, écrivains 1968-1981*, Paris, Éditions Seghers, 1984, 319 p.
- Derrida, Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 369-407.
- Derrida, Jacques, « “Genèse et structure” et la phénoménologie » dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Dosse, François, *Histoire du structuralisme, Tome I : Le champ du signe. 1945-1966*, Paris, Éditions La Découverte, 2012 [1991], 472 p.
- Ellul, Jacques, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Economica, coll. « Classiques des sciences sociales », 1990 [1953], 423 p.
- Ellul, Jacques, « Max Weber et l'éthique protestante », *Bulletin SEDEIS*, n° 905, Supplément n° 1, 20 décembre 1964. Repris dans les *Cahiers Jacques-Ellul*, n° 2 (« Pour une critique de la technique »), mars 2004.
- Foucault, Michel, *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France 1976*, Paris, Seuil, coll. « Hautes Études », 1997, 283 p.
- Gobille, Boris, *Mai 68*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Repères », 2008, 120 p.
- Magny, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1971 [1950], 318 p.
- Meizoz, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 2001, 510 p.
- Morin, Edgar, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, coll. « Galerie », 1962, 277 p.
- Nizan, Paul, « L.-F. Céline : Voyage au bout de la nuit », *L'Humanité*, 9 décembre 1932.
- Prazan, Michaël, *L'écriture génocidaire. L'antisémitisme en style et en discours de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, 350 p.

- Ragache, Gille et Jean-Robert Ragache, *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'occupation 1940-1944*, Paris, Hachette, 1988, 347 p.
- Ross, Kristin, *Aller plus loin, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, trad. Sylvie Durastanti, Paris, Éditions Abbeville, 1997 [1995].
- Rousseau, Renée. *Les femmes rouges. Chronique des années Vermeersch*, Paris, Éditions Albin Michel, 1983, 293 p.
- Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, éd. revue et corrigée, Paris, Éditions Aubier, coll. « Aubier philosophie », 2012 [1958], 367 p.
- Viart, Dominique, *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, 221 p.

### **Méthode**

- Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- Barbérís, Pierre, « La sociocritique », dans *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, dir. Daniel Bergez, Paris, Dunod, 1999, p. 121-153.
- Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.
- Duchet, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, février 1971, p. 5-14.
- Duchet, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 219 p.
- Genette, Gérard, *Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Seuil, 2007 [1972].
- Goldman, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque des idées », 1956, 454 p.
- Harding, Sandra, *The Science Question in Feminism*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1986, 271 p.
- Jameson, Fredric, *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Viellescazes et Olivier Quintyn, Paris, Questions théoriques, 2012, 471 p.
- Korthals Altes, Liesbeth, « Mouvements perpétuels : la narratologie entre science et herméneutique », dans Jouve, Vincent (dir.), *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, Reims, Épure, 2013, p. 81-110.
- Lukács, Georg, *La théorie du roman*, trad. J. Clairevoye, Paris, Gallimard, 1989 [1916], 210 p.
- Lukács, Georg, *Balzac et le réalisme français*, trad. Paul Laveau, Paris, La découverte, 1999 [1951], 111 p.

Suleiman, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, 320 p.

### 3. Corpus critique

#### Simone de Beauvoir

Acosta, Danielle Guely, *Le couple dans l'œuvre de Simone de Beauvoir*, thèse de doctorat, University of New York, 1978, 532 p.

Altman, Meryl, « Beauvoir, Hegel, War », *Hypatia*, vol. 22, n° 3, été 2007, p. 66-91.

Bourdieu, Pierre, « Préface », dans Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, *op. cit.*, p. vi-vii.

Calin, Françoise, « Le signe d'une indicible Histoire : Xavière dans *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », *Neophilologus*, vol. 83, n° 2, 1999, p. 209-221.

Calin, Françoise, « Une absence omniprésente : la guerre dans *L'invitée* de Simone de Beauvoir », dans *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, 2004, p. 19-42.

Cohen-Solal, Annie, *Sartre 1905-1980*, Paris, Gallimard, 1989, 976 p.

Dugast-Portes, Francine, « Triangles amoureux chez Colette et Simone de Beauvoir », dans Éliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Beauvoir : cahier*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p. 144-150.

Evans, Martha Noel, « Murdering *L'invitée*: Gender and Fictional Narrative », *Yale French Studies*, n° 72, 1986, « Simone de Beauvoir: Witness to a Century », p. 67-86.

Fallaize, Elizabeth, *The Novels of Simone de Beauvoir*, Londres et New York, Routledge, 1988.

Fallaize, Elizabeth, (ed.), *Simone de Beauvoir: A Critical Reader*, Londres et New York, Routledge, 1998, 209 p.

Francis, Claude et Fernande Gontier, *Simone de Beauvoir*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1985, 415 p.

Gennari, Geneviève, *Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions universitaires, 1958, 124 p.

Holland, Alison, « Intimacy and Revenge: Language and Power in *L'Invitée* », dans Allison T. Holland et Louise Renée (éd.), *Simone de Beauvoir's Fiction*, New York, Peter Lang, 2005, 196 p.

Landry, Iraïs, « *Malentendu à Moscou* : traduction et dialectique de la connaissance chez Simone de Beauvoir », Nancy, Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2017, p. 227-242.

- Moi, Toril, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, trad. Guillemette Belleteste, Paris, Diderot Éditeur, 1995 [1994], 469 p.
- Persson, Ann-Sofie, « De la narration du spectacle au spectacle de la narration : *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », dans Julia Kristeva et al. (dir.), *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des Adieux*, Latresne, Les éditions Le Bord de l'eau, 2008, p. 435-447.
- Sallenave, Danièle, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, 2008, 601 p.
- Stemmer, Valérie, « Formes du romanesque dans *L'invitée* », dans Julia Kristeva et al. (dir.), *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des Adieux*, Latresne, Les éditions Le Bord de l'eau, 2008, p. 423-431.
- Wardman, Harold, « Self-Coincidence and Narrative in *L'Invitée* », *Essays in French literature*, n° 19, 1982, p. 87-103.
- McWeeny, Jennifer, « The Feminist Phenomenology of Excess: Ontological Multiplicity, Auto-Jealousy, and Suicide in Beauvoir's *L'Invitée* », *Continental Philosophy Review*, mars 2012, vol. 45, n° 1, p. 41-75.

### **Michèle Bernstein et Guy Debord**

- Coppola, Antoine, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Cabris, Éditions Sulliver, coll. « Politique du cinéma », 2006, 121 p.
- Jappe, Anselm, *Guy Debord*, trad. Claude Galli, Cabris, Éditions Sulliver et Via Valeriano, 1998 [1993], 253 p.

### **Marguerite Duras**

- Alazet, Bernard, Christiane Blot-Labarrère et André Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, 379 p.
- Alleins, Madeleine, *Marguerite Duras, médium du réel*, Paris, L'Âge d'Homme, 1984, 173 p.
- Barbé-Petit, Françoise, *Marguerite Duras au risque de la philosophie*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2010, 210 p.
- Bernateau, Isée, « Ravages de la séparation chez Marguerite Duras », *Le Carnet PSY*, n° 165, juillet 2012, p. 32-35.
- Borgomano, Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985, 201 p.
- Calle-Gruber, Mireille, *Marguerite Duras, la noblesse de la banalité*, Cherbourg, De l'Incidence, 2014, 191 p.
- Cerasi, Claire, *Marguerite Duras, de Lahore à Auschwitz*, Slatkine, 1993, 151 p.

- Denes, Dominique, *Marguerite Duras : écriture et politique*, Paris, l'Harmattan, 2005, coll. « Critiques littéraires », 259 p.
- Druon, Michele Valentine, « La scène triangulaire dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras », thèse de doctorat, University of California Los Angeles, département de philosophie, 1981.
- Fourton, Maud, « La folie d'écrire ou l'impossible écriture », *Roman 20-50*, mars 2006 (Hors série n° 2), p. 27-37.
- Frantz, Anaïs, *Le complexe d'Ève : la pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris, Éditions Champion, 2013, 305 p.
- Gorton, Kristyn, « Desire, Duras and Melancholia: Theorizing Desire After the "Affective Turn" », *Feminist Review*, n° 89, 2008, p. 16-33.
- Hanania, Cécile, « L'envers du spectacle : quatre énigmes picturales de Marguerite Duras », *Neophilologus*, n° 95, 2011, p. 191-206.
- Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, p. 7-15.
- Patrice, Stephan et Laure Adler, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Questions actuelles », 2003, 177 p.
- Porge, Erik, *Le ravissement de Lacan. Marguerite Duras à la lettre*, Toulouse, Éditions Érès, coll. « Poche », 2015, 166 p.
- Simoglou, Vassiliki N., « On Love and Melancholia in Marguerite Duras's Autofiction », *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. 84, n° 3, p. 719-744.

### **Violette Leduc**

- Ceccatty, René de, *Violette Leduc : éloge de La batarde*, Paris, Stock, 2013, 305 p.
- Frantz, Anaïs, *Le complexe d'Ève : la pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris, Éditions Champion, 2013, 305 p.
- Gauthier, Anne-Marie, « Poétiques et politiques du sujet autobiographique : les théories dominantes et féministes de l'autobiographie, et *La batarde* de Violette Leduc », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, département d'études littéraires, 1996.
- Hall, Colette Trout, *Violette Leduc la mal-aimée*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 155 p.
- Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, 488 p.
- Jansiti, Carlo, *Violette Leduc*, Paris, Éditions Grasset, 1999, 487 p.

Marson, Susan, *Le temps de l'autobiographie. Violette Leduc ou La mort avant la lettre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1998, 258 p.

Péron, Alison, « *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig », in Frantz Anaïs (dir.), dossier « Spectres et rejets des études féminines et de genres », Sens public, revue en ligne, mars 2011, <http://www.sens-public.org/static/git-articles/SP811/SP811.pdf>, consulté le 7 avril 2023.

Péron, Alison, « Du théorique au poétique : portraits croisés de Violette Leduc et Monique Wittig » in Chetcuti-Osorovitz Natacha et Nelly Quemener (dir.), *Miroir/Miroirs Revue des corps contemporains*, Ed. « Des ailes sur un tracteur », n° 4, septembre 2015.

Viollet, Catherine, « Violette Leduc : écriture et sexualité », *Tangence*, n° 47, mars 1995, p. 69-83.

### **Monique Wittig**

Bourcier, Marie-Hélène et Suzette Robichon (éd.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes : autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, Paris, Éditions Gaies et lesbiennes, 2002, 249 p.

Butler, Judith, « Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig and Foucault », *Praxis International*, n° 5, 1984, p. 505-516.

Butler, Judith, « Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse », dans Nicholson, Linda J. (éd.), *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge, 1990, p. 324-340.

De Lauretis, Teresa, « When Lesbians Were Not Women », dans Namascar Shaktini (dir.), *On Monique Wittig. Theoretical, Political, and Literary Essays*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 51-62.

Écarnot, Catherine, *L'écriture de Monique Wittig. À la couleur de Sappho*, Paris, L'Harmattan, 2002, 221 p.

Landry, Iraïs et Louis-Thomas Leguerrier, « Ce qui est à écrire violence. Montage et dialectique dans *Les guérillères* de Monique Wittig », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 54, n° 1, 2018, p. 117-134.

Ostrovsky, Erika, *A Constant Journey: the Fiction of Monique Wittig*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991, 199 p.

Ostrovsky, Erika, « Transformation of Gender and Genre Paradigms in the Fiction of Monique Wittig », dans Namascar Shaktini (dir.), *On Monique Wittig. Theoretical, Political, and Literary Essays*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 115-129.



Porter, Melinda Camber, « Decisive Women: Marguerite Duras, Delphine Seyrig, Roger Vadim, Monique Wittig, Françoise Giroux », dans Porter, Melinda Camber, *Through Parisian Eyes: Reflections on Contemporary French Arts and Culture*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 105-132.

Wittig, Monique, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », *L'esprit créateur*, vol. 34, n° 4, 1994, p. 116-122.

Zerilli, Linda M. G., « A New Grammar of Difference: Monique Wittig's Poetic Revolution », dans Namascar Shaktini (dir.), *On Monique Wittig. Theoretical, Political, and Literary Essays*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 87-114.

### **Marguerite Yourcenar**

Alesch, Jeanine S., *Authoritative Discourse and Moral Paradigms in the Novels of Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat, département de philosophie, University of Pennsylvania, 1996.

Blanchet-Douspis, Mireille, *L'idéologie politique de Marguerite Yourcenar d'après son œuvre romanesque*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi V. P., coll. « Faux titre », 2014, 234 p.

Blot, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980, 179 p.

Bourgeois, Lylian Y., « Féminin / masculin : ordres et désordres du corps dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », thèse de doctorat, University of Massachusetts Amherst, Départements des langues, des littératures et des cultures, septembre 2008.

Brémond, Mireille, *Marguerite Yourcenar, une femme à l'Académie. Malgré eux, malgré elle...*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Castellani, Jean-Pierre, « L'ironie dans le discours amoureux chez Marguerite Yourcenar », dans Jean-Philippe Beaulieu et al. (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal, Éditions XYZ, 1997, p. 247-253.

Delcroix, Maurice, « De la filière communiste aux pouvoirs de Nathanaël », dans Francesca Counihan et Bérengère Deprez (dir.), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006, p. 235-242.

Di Giorgio, Virginie, *L'art comme reflet des relations amoureuses chez Yourcenar*, mémoire de maîtrise, McGill University, département de langue et littérature françaises, 2000.

Farrell, C. Frederick et Edith R. Farrell, « Trois personnages en quête de mythe », dans Delacroix, Simone et Maurice Delacroix (éds.), *Roman, histoire et mythe*

- dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 1995, p. 165-175.
- Filaire, Marc-Jean (dir.), *Marguerite Yourcenar ou la culture du masculin*, Nîmes, Lucie éditions, 2011, p. 191-205.
- Frederick, Patricia E., « Mythical Magnitude: Selected Short Fiction of Marguerite Yourcenar », thèse de doctorat, Rice University, département de philosophie, 1988.
- Frederick, Patricia E., *Mythic Symbolism and Cultural Anthropology in Three Early Works of Marguerite Yourcenar* : Nouvelles orientales, Le coup de grâce, Comme l'eau qui coule, Lewiston, New York; Queenston, Ontario, Mellen University Press, 1995, 189 p.
- Galey, Matthieu, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galey*, Paris, Bayard, coll. « Livre de poche », 1996, 317 p.
- Gill, Brian, « L'altérité dans *Le coup de grâce* », dans Jean-Philippe Beaulieu et al. (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal, Éditions XYZ, 1997, p. 53-61.
- Hong, Jung-Hwa, « La représentation de la femme dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar : analyse de la construction narrative du personnage féminin yourcenarien », thèse de doctorat, Université de Toronto, département de français, 2005.
- Hufnagel, Henning, « “Ce coin obscur de Pays Balte”. Mythologie du “Poste perdu” dans *Le coup de grâce* de Marguerite Yourcenar », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 116, n° 3, 2006, p. 243-256.
- King, Adele, *French Women Novelists: Defining a Female Style*, New York, St. Martin's Press, 1989, 221 p.
- Marks, Elaine, « “Getting Away with Murd(h)er” : Author's Preface and Narrator's Text. Reading Marguerite Yourcenar's *Coup de Grâce* “After Auschwitz” », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 20, n° 2, printemps 1990, p. 210-220.
- Ness, Beatrice, « Le discours de l'aveu chez Marguerite Yourcenar », *French Forum*, vol. 17, n° 1, janvier 1992, p. 49-60.
- Rasson, Luc, « Un humanisme inadéquat. À propos du *Coup de grâce* », dans *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Bulletin de la société internationale d'études yourcenariennes* 5, 1989, p. 47-60.
- Rosbo, Patrick de, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, 172 p.
- Sarde, Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, 425 p.

- Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, 789 p.
- Terneuil, Alexandre, « “Un communiste idéal serait divin”. Marguerite Yourcenar sous influence politique : “Les emmurés du Kremlin” », *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, n° 26, décembre 2005, p. 211-222.
- Terneuil, Alexandre, « Réflexions sur la question juive chez Marguerite Yourcenar », dans Francesca Counihan et Bérengère Deprez (dir.), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006, p. 107-117.
- Swiderski, Marie-Laure, « Le couple triadique et la mort dans *Le coup de grâce* », dans Jean-Philippe Beaulieu et al. (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Montréal, Éditions XYZ, 1997, p. 211-217.
- Wallis, Sally A., « Critical attempts to “Effeuille la Marguerite” », *Journal of European Studies*, vol. 25, n° 4, déc. 1995, p. 413-421.