



La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel

Manon Palma

► To cite this version:

Manon Palma. La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel. Littératures. 2016. dumas-01436216

HAL Id: dumas-01436216

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01436216>

Submitted on 16 Jan 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

Université de Pau et des Pays de l'Adour
UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines

**La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir :
une écriture du féminin entre singulier et universel.**



Mémoire de Master 1

Présenté par Manon Palma

Sous la direction de M^{me} Dominique Vaugeois

Année universitaire 2015-2016

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES

Manon PALMA

**La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir :
une écriture du féminin entre singulier et universel.**

Mémoire de Master 1 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention : « Lettres et civilisations »

Parcours : « Poétiques et histoire littéraire »

Mémoire dirigé par M^{me} Dominique VAUGEOIS.

Date de soutenance : 28 juin 2016.

« Le fait est que je suis écrivain : une femme écrivain, ce n'est pas une femme d'intérieur qui écrit mais quelqu'un dont toute l'existence est commandée par l'écriture. Cette vie en vaut bien une autre. »

– Simone de Beauvoir, *La Force des choses*.

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Madame Vaugeois qui, en tant que directrice de recherche, a accompagné ce travail de façon bienveillante. Son écoute, sa disponibilité et ses conseils m'ont été précieux et ont permis l'aboutissement de cette recherche.

Mes remerciements les plus sincères s'adressent également à mon compagnon, à mes parents, à mes sœurs, à mes amis et à toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont encouragée et soutenue tout au long de la réalisation de ce mémoire.

Enfin, merci aux enseignants du master « Poétiques et histoire littéraire » et aux bibliothécaires de l'Université de Pau ; tous se sont montrés très disponibles et ont participé à rendre ce travail de recherche agréable.

SOMMAIRE

<i>Introduction.....</i>	<i>6</i>
<i>I. Récits de soi au féminin.</i>	<i>11</i>
1) Publier ses mémoires au XX ^e siècle.	12
2) L’écriture des femmes.	23
3) Le genre autobiographique et son auteur.	31
<i>II. Construction d’un récit au service d’une (re)construction de soi.</i>	<i>45</i>
1) Structure du récit autobiographique.	46
2) Les choix narratifs et leurs effets.	53
3) La création d’un éthos exemplaire.	65
<i>III. Une histoire individuelle à portée universelle.....</i>	<i>79</i>
1) Une illustration de la condition humaine.	80
2) Une représentation du féminin.	90
3) Une « communication par le non-savoir ».	101
<i>Conclusion</i>	<i>111</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>115</i>
<i>Table des matières</i>	<i>121</i>

Introduction

On m'aurait surprise et même irritée, à trente ans, si on m'avait dit que je m'occuperais des problèmes féminins et que mon public le plus sérieux, ce serait des femmes. Je ne le regrette pas. Divisées, déchirées, désavantagées, pour elles plus que pour les hommes il existe des enjeux, des victoires, des défaites. Elles m'intéressent ; et j'aime mieux, à travers elles, avoir sur le monde une prise limitée, mais solide, que de flotter dans l'universel¹.

De l'alliance entre le genre autobiographique et des réflexions sur le féminin, est née l'œuvre mémoriale si singulière de Simone de Beauvoir. L'auteur, qui entre dans la vie d'adulte en tant que philosophe puisqu'elle obtient brillamment l'agrégation de philosophie en 1929, est sûrement l'une des femmes écrivains les plus connues de son temps. Cette intellectuelle engagée à gauche est aussi la compagne de Sartre, philosophe majeur du XX^e siècle, avec qui elle a lié une relation hors du commun, fondée sur leur désir mutuel de liberté. Aujourd'hui, c'est principalement sa vie de femme et d'intellectuelle féministe qui est évoquée dans la majorité des ouvrages à son sujet, au détriment très souvent de son statut de romancière et d'autobiographe.

En effet, après la publication de son essai philosophique, *Le Deuxième Sexe*, en 1949, Simone de Beauvoir s'impose comme l'une des figures majeures du féminisme. La phrase « on ne naît pas femme, on le devient² » se fait l'argument emblématique de la pensée féministe et engage de nouvelles réflexions sur le sujet. C'est ainsi que, comme elle le dit elle-même, son public devient constitué en grande partie de femmes. L'œuvre de Simone de Beauvoir a alors été généralement explorée, soit à travers des commentaires philosophiques liés à son statut de philosophe et à sa vie personnelle, c'est-à-dire basés sur les thèmes de la liberté, de la foi ou encore du rapport à autrui, soit par le biais de commentaires socio-politiques, autour du thème de l'engagement, de l'action, du rôle de la femme ou de la gauche intellectuelle. Il existe d'ailleurs de nombreux ouvrages dont l'intitulé est révélateur de ce phénomène : les coordonnants « et », ou bien « ou » insistent sur l'approche thématique de l'œuvre de Beauvoir. Par exemple, Elisabeth Badinter écrit *Simone de Beauvoir ou les chemins de la liberté* (2002), Francis Jeanson publie *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre* (1966), ou encore, plus récemment, Marie-Jo Bonnet s'interroge sur *Simone de Beauvoir et les femmes* (2015). La liste ne se veut bien sûr pas exhaustive mais rend déjà compte de l'angle sous lequel Beauvoir est généralement étudiée, c'est-à-dire à travers des thèmes qui mettent finalement plus en avant la personnalité de l'auteur elle-même, ses activités et ses prises de position, que son écriture littéraire.

En publiant, entre 1958 et 1963, quatre volumes narrant son parcours de vie, Simone de Beauvoir, qui était déjà mondialement connue en tant que philosophe féministe, entre, cette fois, dans le cercle des mémorialistes de renom. Jean-Louis Jeannelle, dans son ouvrage sur le

¹ BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, I, Paris, Gallimard, « Folio », 1963, p. 229.

² BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

genre des « Mémoires »³, la place alors auprès de Chateaubriand, Charles de Gaulle, ou encore André Malraux. Mais, là encore, l'étude porte sur un aspect précis : situer Simone de Beauvoir dans la tradition du genre des mémoires, et non analyser d'un point de vue purement littéraire son écriture. Aussi, les ouvrages critiques portant sur l'écriture autobiographique de Simone de Beauvoir ne sont pas très nombreux. Par exemple, dans le Cahier de l'Herne consacré à l'auteur, une section est dédiée aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* et, une seconde, à *La Force de l'âge* et *La Force des choses*. Cependant, la réflexion est, encore une fois, plutôt tournée vers la réception de ces œuvres et leurs problématiques principales, que centrée sur le style de l'auteur : pour exemple, le seul article consacré aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* traite uniquement du personnage de Zaza, l'amie d'enfance de l'auteur, déjà présente sous le nom d'Anne dans *Les Mandarins*. Finalement, seule l'étude récente d'Éliane Lecarme-Tabone sur les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, publiée en 2000, propose une analyse en profondeur de l'œuvre autobiographique de Beauvoir, d'un point de vue littéraire – même si cela ne concerne que le premier tome des mémoires.

Face à cet état des recherches déjà effectuées sur Simone de Beauvoir, mais également après la lecture de ses mémoires, une première question est apparue et a constitué le point de départ de notre étude : si le *Deuxième Sexe* rend très clairement compte d'une pensée précise sur les femmes, Simone de Beauvoir ne donne-t-elle pas également à voir sa pensée féministe, de façon plus implicite, dans les mémoires ? Autrement dit, son point de vue sur la condition des femmes ne sous-tend-t-il pas l'image qu'elle donne d'elle-même, ainsi que des autres figures féminines qui traversent ses mémoires ? Plus encore, nous nous sommes interrogés sur l'écriture elle-même chez cette femme écrivain. Cela nous place dans la suite des réflexions sur les auteurs féminines et les caractéristiques de leur écriture qui ont commencé à se développer de façon croissante à partir de la fin du XX^e siècle, notamment avec *La Jeune née* d'Hélène Cixous (1975) et *L'Écriture-femme* de Béatrice Didier (1981). Cette orientation de recherche nous rapproche aussi, dans une certaine mesure, des *gender studies*. Dans cette optique, nous avons alors cherché à savoir si, malgré la dénonciation que fait Beauvoir du mythe de « l'éternel féminin » dans le *Deuxième Sexe* – selon lequel la femme serait enfermée dans une catégorie et dépouillée de sa singularité –, il était tout de même légitime de qualifier son écriture de « féminine ».

Notre ambition première se résumait donc en une étude centrée uniquement sur l'écriture de l'auteur, sur son style littéraire, à la lumière de nos interrogations sur le féminin. D'autant plus que, même dans les ouvrages qui interrogent le statut des femmes écrivains, l'œuvre de Simone de Beauvoir n'est jamais étudiée de façon très détaillée, voire parfois même absente. En effet, si l'auteur apparaît très souvent dans les anthologies sur les auteurs féminines et/ou féministes, telle que celle de Nicole Pellegrin⁴, ce n'est que par le biais soit d'une courte biographie, soit d'une référence au *Deuxième Sexe* afin d'insister sur ses apports féministes. Dans les ouvrages traitant plus précisément des caractéristiques de l'écriture des femmes, quelques premières approches de l'œuvre autobiographique de Beauvoir peuvent être décelées, comme dans *L'Écriture-femme* de Béatrice Didier.

[...] Quant à son autobiographie, elle marque une date capitale dans l'histoire de ce genre, tout en confirmant la spécificité d'une écriture féminine. Les *Mémoires*

³ JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Nrf, « Bibliothèque des idées », 2008.

⁴ PELLEGRIN, Nicole, *Écrits féministes : de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*, Paris, Flammarion, 2010.

d'une jeune fille rangée, La Force de l'âge, sont en effet beaucoup plus qu'un témoignage passionnant sur une époque, l'affirmation d'un sujet, d'un « je » au féminin, avec la sensorialité des impressions des premières pages, avec un sentiment de la vie et un désir de triompher de tous les obstacles : un dynamisme vital et créateur exacerbé par les difficultés et qui s'impose au fur et à mesure des années, dans cette double volonté de vivre et d'écrire⁵.

Même si l'analyse reste très générale, sans réelle confrontation au texte, Béatrice Didier donne tout de même quelques points de réflexion sur les mémoires de Simone de Beauvoir. Il nous est alors apparu intéressant de pousser notre étude dans cette direction : peut-on vraiment dire de l'autobiographie de Beauvoir qu'elle confirme la « spécificité d'une écriture féminine » ? En quoi affirme-t-elle un « je » au féminin ? Comment, en tant que femme écrivain, rend-t-elle compte de cette « double volonté de vivre et d'écrire » ?

Ces interrogations nous ont conduit à élargir la recherche à d'autres domaines littéraires, mais également à restreindre le corpus de départ. C'est donc majoritairement le premier tome, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, dont il sera question ici. Les trois autres volumes des Mémoires de Simone de Beauvoir, présentant un intérêt plus marqué du côté du témoignage historique mais moindre en ce qui concerne leur qualité littéraire, serviront toutefois de point de référence dans de nombreux cas, notamment car ils viennent souvent justifier ou expliquer le récit de jeunesse. Notre recherche sera donc monographique et comportera également une unité générique : les récits de soi.

Justement, il est question dans cette étude de l'écriture féminine sur soi. La recherche se fait donc au sein d'un genre littéraire précis, qu'il nous a semblé indispensable d'étudier en parallèle. En effet, face à une œuvre littéraire, il convient, en premier lieu, de réussir à la situer dans un genre afin de déterminer l'axe sous lequel l'écrit va être analysé et interprété. La recherche autour du genre autobiographique a alors fait apparaître de nombreuses problématiques. Faut-il, tout d'abord, associer le genre des récits de soi à l'écriture des femmes ? N'est-ce pas une façon, là encore, de les enfermer dans un style d'écriture et de réduire leurs capacités de création littéraire ? Doit-on, ensuite, parler d'autobiographie ou de mémoires en ce qui concerne les *Mémoires d'une jeune fille rangée* ? De plus, comment se manifeste, dans une œuvre autobiographique, l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ? Peut-on déceler, dans l'écriture de Beauvoir, des liens d'identification ou, au contraire, de distanciation entre ces différentes entités ? Ces réflexions sur le genre autobiographique seront également mises en parallèle avec celles sur le féminin, afin de déterminer l'influence de la pensée féministe de Beauvoir sur le portrait qu'elle fait d'elle-même. En effet, l'autobiographie implique une reconstruction de soi-même ; l'auteur livre donc une image fabriquée, il fait une « présentation de soi » : c'est ce qui nous conduira à développer la notion d'*ethos*.

Mais c'est d'une femme écrivain mémorialiste en particulier dont découle cette recherche : Simone de Beauvoir. Il était alors nécessaire de tenir compte de cet aspect et de mettre au jour, dans une certaine mesure, des éléments biographiques afin de situer l'auteur dans son siècle. Sa pensée philosophique, notamment l'existentialisme qu'elle développe auprès de Sartre, ainsi que son engagement intellectuel, sa propre vision de l'acte d'écrire, son point de vue sur la société dans laquelle elle a vécu, ne peuvent être totalement éclipsés au profit

⁵ DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

d'une analyse seulement textuelle. L'étude sera donc principalement littéraire, mais touchera également à d'autres domaines des sciences humaines comme la philosophie et la sociologie. L'objectif de cette représentation du contexte historique, social et intellectuel, est de mettre en évidence la singularité de l'auteur dans son temps. C'est également ce qui permettra de parvenir à une interprétation cohérente de son œuvre, en particulier lorsque nous étudierons la portée implicite de celle-ci et sa capacité à dépasser la simple histoire individuelle pour atteindre l'universel. En effet, comme Simone de Beauvoir le dit elle-même, elle réussit, à travers les femmes, à « avoir sur le monde une prise limitée, mais solide ». Comment cela s'explique-t-il ? Pour répondre à cette question, il a fallu élargir à nouveau notre étude à la condition des femmes en général au XX^e siècle. Quelle place et quel rôle ont-elles dans la société ? Quels nouveaux droits commencent-elles à obtenir durant cette période ? Comment les intellectuelles sont-elles considérées ? Tout en nous rapprochant de nos réflexions de départ sur le féminin, ces interrogations permettront de montrer, encore une fois, la singularité de Simone de Beauvoir et de comprendre pourquoi son récit autobiographique pourrait être considéré, dans la suite du *Deuxième Sexe*, comme féministe.

Cette étude aura donc l'ambition de mettre en lumière la démarche d'écriture de Simone de Beauvoir, ainsi que sa propre vision de la littérature qui, comme nous le verrons, se résume finalement en deux mots : communiquer et transmettre. L'intitulé du mémoire, « La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel », illustre bien les problématiques majeures de notre travail : peut-on parler d'une écriture du féminin chez Beauvoir ? En quoi l'auteur livre-t-elle une image des femmes dans son œuvre ? De plus, comment se développe cette écriture du féminin au sein du genre autobiographique ? Enfin, dans quelle mesure parvient-elle, tant à travers l'écriture de soi que par des réflexions sur le féminin, à développer une transmission et à atteindre une universalité ? De l'articulation entre ces notions de féminin, d'autobiographie et d'universalité sont nées nos trois parties.

La première partie, intitulée « Récits de soi au féminin », sera la plus théorique de notre mémoire, celle dans laquelle nous exposerons toutes les problématiques majeures liées à ce travail. Elle examinera donc à la fois les réflexions liées au genre des récits de soi, que celles associées au féminin. Une approche générale ouvrira cette section, visant à situer le contexte littéraire et intellectuel dans lequel Simone de Beauvoir évolue, mais aussi le milieu social qui l'entoure, en particulier celui des femmes. Les deux dernières parties se concentreront sur les notions d'écriture féminine et de genre littéraire afin de mettre en évidence l'appartenance de Simone de Beauvoir à telle ou telle catégorie littéraire.

Dans une seconde partie, nommée « Construction d'un récit au service d'une (re)construction de soi », et après avoir mis en lumière toutes les problématiques liées au sujet, il sera indispensable de se confronter au texte. À travers une analyse précise de la structure générale du récit, nous pourrons alors commencer à déceler les choix narratifs singuliers de l'auteur, tant dans le style qu'elle décide d'adopter que dans sa façon de rendre compte d'une remémoration de souvenirs. Enfin, nous verrons comment au sein de la construction de son récit elle intègre sa propre reconstruction. L'étude de cette reconstruction de soi permettra alors de développer les notions d'*ethos* et d'intersubjectivité.

En toute logique, c'est avec « Une histoire individuelle à portée universelle » que se terminera cette recherche, autrement dit : quel est l'enjeu de cette reconstruction de soi au

féminin ? Cette dernière partie sera alors le lieu d'analyse de la portée universelle du récit, qui se développe, d'un côté, par une illustration de la condition humaine, de l'autre, par une représentation du féminin. Ces réflexions aboutiront à une mise en lumière de la singularité de Beauvoir, à travers sa propre conception de la littérature, notamment de l'autobiographie qui se veut, selon elle, le genre privilégié de la « communication par le non-savoir⁶ ».

⁶ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, « Mon expérience d'écrivain », *Les écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, *Nrf*, 1979, p. 448.

I. Récits de soi au féminin.

Étudier une œuvre littéraire, c'est tout d'abord s'interroger sur le contexte historique, social et littéraire dans lequel l'écrit est publié. C'est donc avec l'ambition de rendre compte des évolutions du XX^e siècle, ainsi que de la singularité de Simone de Beauvoir dans son temps, qu'est née cette partie.

L'auteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée* développe, en effet, de nouvelles réflexions et cherche à exposer son propre mode de pensée. À l'aide de son compagnon Sartre, elle s'attache par exemple à développer une nouvelle conception de la littérature comme engagement. C'est donc cet aspect-là, très lié à la philosophie existentialiste, qu'il conviendra d'interroger en premier lieu. Quelle est l'origine du terme engagement et quel sens prend-t-il pour les écrivains au XX^e siècle ? Quelle acception nouvelle Beauvoir et Sartre lui confèrent-ils ? C'est principalement à travers la revue *Les Temps Modernes* et leur pensée existentialiste que Beauvoir et Sartre réussiront à construire une nouvelle littérature.

Mais la question de la condition féminine, notamment de celle des femmes auteurs, est tout autant apparue incontournable. Le XX^e siècle est, en effet, la période où les femmes obtiennent de nombreux droits, mais il est également marqué par un développement croissant du nombre de femmes écrivains. De plus en plus de critiques se sont alors intéressés aux rapports entre le féminin et la littérature. Peut-on parler d'une « écriture féminine », qui se distinguerait de l'écriture des hommes ? L'autobiographie doit-elle être considérée comme un genre majoritairement réservé aux femmes ? La mise en relief de ces nouvelles problématiques du XX^e siècle sera alors un moyen supplémentaire de situer l'œuvre de Simone de Beauvoir au sein d'une époque.

Enfin, puisqu'il s'agit d'une œuvre autobiographique, constituant le premier tome d'un ensemble imposant de mémoires, il était important de mettre en relief les problématiques majeures associées au genre des récits de soi, qui sont ici des « récits de soi au féminin ». Nous mettrons donc en évidence les principales interrogations liées à ce sujet, à savoir : comment différencier l'autobiographie des mémoires ? De quel genre Simone de Beauvoir se rapproche-t-elle le plus ? Affirme-t-elle son identité d'auteur au sein de son récit ? Toutes ces questions constituent donc le départ de notre étude, mais guideront aussi son développement dans la deuxième partie.

1) Publier ses mémoires au XX^e siècle.

a) *Engagement et existentialisme.*

Emmanuel Bouju, dans son ouvrage sur l'engagement littéraire, illustre bien l'importance de la notion d'engagement chez les écrivains du XX^e siècle :

Si l'engagement désigne, dans une première approximation, le geste par lequel un sujet promet et se risque dans cette promesse, entreprend et met en gage quelque chose de lui-même dans l'entreprise, ce geste, entre caution et pari, semble devoir déterminer des choix d'écriture, contraindre des modes de lectures – qu'il s'agit donc d'interroger⁷.

Cette citation est intéressante comme point de départ puisqu'elle rend clairement compte du fait que l'engagement, cette « entreprise » dont les écrivains font la promesse, vient « déterminer des choix d'écriture » et « contraindre des modes de lecture ». Il conviendra alors de s'interroger sur cette notion, qui détient une place majeure dans la littérature du XX^e siècle, afin de comprendre ce que le terme « engagement » signifie réellement et comment il modifie et dirige l'écriture des auteurs de la période moderne. Regardons le point de vue d'Hélène Baty Delalande :

Tout comme le mot « intellectuel », qui permet la définition d'une nouvelle identité sociale, avec les enjeux symboliques et les luttes de pouvoir que cela suppose, le terme « engagement », rapporté aux intellectuels en général et aux écrivains en particulier, est « héritier de son temps », symptomatique d'une crise de la représentation des rapports du littéraire et du politique dans l'entre-deux-guerres⁸.

Ce propos d'Hélène Baty-Delalande permet de venir souligner une des problématiques du XX^e siècle liée à la notion d'engagement, à savoir : le dialogue tendu entre la création littéraire et la notion de politique chez les écrivains. Il apparaît alors indispensable de s'interroger sur les caractéristiques et les évolutions de cet engagement au fil des grandes périodes du XX^e siècle, en particulier dans l'idée d'éclairer l'étude des œuvres de Simone de Beauvoir, auteur qui, accompagnée de Jean-Paul Sartre, a participé d'une définition nouvelle de l'« engagement » qu'elle a ensuite mise en œuvre au sein d'un grand nombre de ses écrits. Et, puisque la notion de « littérature engagée » selon Sartre et Beauvoir découle d'une pensée existentialiste, il convient également de s'intéresser à la philosophie majeure de ce siècle. Quelle est alors l'origine du terme « engagement » ? Quel sens premier recouvre-t-il dans l'entre-deux guerres et quelle nouvelle acception lui confère Jean-Paul Sartre ? Quel est, enfin, le lien entre cette nouvelle notion d'engagement et la philosophie existentialiste qui se développe dès 1945 ? Pour ouvrir ce propos, nous nous rapportons tout d'abord au sens premier de l'engagement, tel qu'Hélène Baty-Delalande le définit :

L'« engagement » désigne au sens premier l'acte de mettre en gage, de là l'idée de la convention (contrat ou obligation morale) : engagement militaire, promesse de fidélité dans une perspective sentimentale ou religieuse, et plus généralement acte de lier sa conscience par une promesse formelle. D'après le sens spatial du

⁷ BOUJU, Emmanuel, « Avant-propos », dans *L'Engagement littéraire*, sous la dir. d'E. Bouju, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 11.

⁸ BATY-DELALANDE, Hélène, « De l'"engagement" chez les écrivains avant Sartre : essai de généalogie lexicale », dans *Les Temps Modernes*, n°635-636, 2006, p. 207-248.

verbe, le mot désigne aussi l'action d'engager quelque chose ou quelqu'un dans un espace resserré ou une situation difficile et, par figuration, il est synonyme d'incitation, de mise en train d'une action quand il est transitif. L'emploi spécialisé du mot, désignant « l'attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui met sa pensée ou son art au service d'une cause », semble résulter d'une convergence de plusieurs sens traditionnels du mot, le sens spatio-temporel (commencer, s'engager sur une route), le sens contractuel (se lier par une promesse) et sa spécialisation militaire (s'engager dans l'armée). Avant même toute appropriation par le champ intellectuel et littéraire, le terme est lourd de tensions axiologiques, oscillant entre deux valeurs que son ambiguïté fondamentale confronte : la liberté du choix (élan dynamique), la fidélité à la convention passée (résultat statique). C'est dire à quel point le faisceau sémantique qu'il incarne est apte à traduire les tensions idéologiques et esthétiques qui traversent l'entre-deux-guerres⁹.

Ainsi, lorsque le terme d'engagement apparaît pour la première fois dans les années 1920 sous la plume des écrivains tels que Romain Rolland, Léon Bazalgette, ou encore Georges Duhamel, il désigne un rapport entre l'intellectuel et le politique fondé sur le signe de la guerre : l'engagement est synonyme d'enrôlement et d'embrigadement, en accord avec son acception première définie ci-dessus. Mais un second emploi du terme se développe aussi durant les années 1920-1930, notamment avec Charles du Bos qui, en 1927, évoque l'idée de contrat moral de l'écrivain. Aussi, comme l'explique Hélène Baty-Delalande, « de contraire d'une liberté individualiste voire hédoniste, l'engagement devient l'expression ultime d'une vérité de l'individu, le contraire même d'un renoncement¹⁰ ». L'engagement s'associe donc, au départ, à un devoir et à une responsabilité de l'écrivain. Tout refus de l'engagement est alors perçu comme une trahison. Selon Alexandra Makowiak, l'engagement représente ainsi une « résolution¹¹ » de la part de l'écrivain, qui répond à une urgence exigée par la situation dans laquelle il se trouve. Citant Descartes, Alexandra Makowiak explique qu'il est donc question d'une « nécessité » de cet engagement, qui doit aboutir à ce que Descartes qualifie de morale « par provision », c'est-à-dire une morale qui doit « servir », qui doit immédiatement être « utile »¹². L'engagement a donc clairement, au départ, un sens de devoir à la fois civique et moral.

Toutefois, c'est surtout avec la création, en 1932, de la revue *Esprit* par Emmanuel Mounier, que la notion d'engagement trouve ses premières formulations explicites, à travers le personnalisme chrétien. À ce moment-là, le terme d'engagement est défini comme « un entre-deux, fondé sur le refus d'une liberté gidienne par trop éloignée des réalités contingentes et matérielles, et sur une grande méfiance à l'égard des dérives possibles vers l'esprit partisan.¹³ » Ainsi, il constitue alors une position essentiellement morale, qui doit pousser l'homme à être dans l'action mais à refuser l'adhésion à tout esprit partisan. Dans les années 1934 à 1940, la notion devient ainsi un concept central du personnalisme d'Emmanuel Mounier, qui définit cet engagement comme « la conversion continue de la personne dans une action¹⁴ ». L'action est

⁹ BATY-DELALANDE, Hélène, *art. cit.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ MAKOWIAK, Alexandra, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans *L'Engagement littéraire*, sous la dir. d'E. Bouju, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 20.

¹² *Id.*, p. 21.

¹³ BATY-DELALANDE, Hélène, *art. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

un concept important pour comprendre la définition de l'engagement, telle qu'elle l'était déjà dans l'entre-deux guerres et telle qu'elle le sera également d'après la philosophie sartrienne. C'est ce qu'Alexandra Makowiak analyse :

L'engagement est étroitement lié à l'*action*, mais aussi à la *parole* : l'engagement se dit, et c'est en se disant qu'il existe ; il se signe, se déclare, se formalise dans une parole. S'engager c'est forcément avoir affaire avec la parole : « donner sa parole », ou bien encore « prendre » la parole : prendre la parole avec le langage dont on dispose, prendre la parole que le langage déjà constitué nous tend. D'une certaine façon on pourrait dire que l'engagement est toujours un « faire-savoir » : non seulement, comme on l'a vu, un savoir « en train de se faire », qui ne se conquiert que par l'action, qui ne se juge que par ses actes, mais aussi un savoir d'emblée adressé à autrui. Aucun engagement qui ne soit en même temps un « faire-savoir », car l'engagement doit se dire, se montrer, être attesté, manifesté à autrui¹⁵.

L'engagement est donc à la fois, comme le disait également Hannah Arendt, « *praxis* » et « *lexis* », c'est-à-dire « action » et « parole »¹⁶. Pour elle, ce sont les deux seules activités humaines qui ont une fonction politique. Ceci explique bien pourquoi l'engagement, qui doit affirmer une prise de position, s'associe aux concepts d' « action » et de « parole ». C'est aussi ce que Sartre soutient dans sa définition de l'engagement au sein de son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* : « L'écrivain engagé sait que la parole est action¹⁷ ». Ainsi, toujours dans cette période d'entre-deux guerres, la conception de la notion d'engagement se précise et semble peu à peu se rapprocher de celle que définira Jean-Paul Sartre avec l'arrivée des *Temps Modernes* en 1945.

Dans les années 1930-1940, l'engagement se caractérise donc par le fait de faire un choix et de se situer dans la société. L'idée d'un « message » de l'œuvre se développe¹⁸ : les manifestes, pétitions, congrès, ou encore les revues et les essais se multiplient et rendent compte de ce souci de s'engager de la part d'un grand nombre d'intellectuels. C'est notamment lors du Congrès pour la défense de la culture de Paris, le 21 juin 1935, que Jean Guéhenno, en formulant sa définition de l'engagement, ancre un peu plus le terme dans les idées de cette période. Selon lui, l'engagement est une valeur extrinsèque aux œuvres littéraires puisqu'il considère l'écrivain comme un « parasite du luxe » et un « bricoleur à la mode »¹⁹. Il y a donc une distinction très marquée qui fait surface : la littérature fictionnelle, ne peut pas, selon les intellectuels de cette période, être le lieu d'un « engagement », en cela que son discours ne renvoie pas explicitement à la responsabilité de l'auteur. On parle donc d'écrivains ou d'intellectuels « engagés », mais il n'est pas encore question de « littérature engagée », à l'image de celle que revendiqueront Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. En effet, comme nous l'avons vu, ce sont alors plutôt d'autres genres – qui ne constituent pas une création littéraire à proprement parler – qui représentent cette notion d'engagement. C'est le cas notamment de l'essai, qui devient le support privilégié pour donner un jugement et prendre position, notamment sur la littérature. En effet, comme le disent Michel Berthier et Patrick Jarrety dans leur introduction à l'*Histoire*

¹⁵ MAKOWIAK, Alexandra, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶ Voir ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Gallimard, 1958.

¹⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1948, p. 28.

¹⁸ Voir BATY-DELALANDE, Hélène, *art. cit.*

¹⁹ *Ibid.*

de la France littéraire, l'époque moderne a vu se développer « le souci dont témoignent les auteurs de théoriser leur propre pratique aussi bien que de commenter celle des autres²⁰ ».

Une des questions qui devient très présente chez les essayistes, c'est celle du « bourgeois ». Ce thème est une façon pour les écrivains d'engager une nouvelle réflexion sur la littérature, tout en s'engageant politiquement dans la société de leur époque par la critique de la classe bourgeoise. Au XIX^e siècle, comme l'explique Dominique Vaugeois, « les valeurs associées au bourgeois se déterminent par opposition à celles qui définissent la bohème²¹ ». Le bourgeois est alors une figure qui s'oppose à celle de l'artiste, mais aussi au peuple. Il est également la figure de la tradition et se trouve donc en désaccord avec les idées innovantes de l'avant-garde. Or, dès 1925, le bourgeois devient une valeur permettant de définir la littérature, tout en s'imposant également peu à peu comme une valeur de contestation de l'idéologie révolutionnaire. Ainsi, la littérature bourgeoise elle-même s'impose alors comme le lieu de la critique du bourgeois :

Le bourgeois est devenu une catégorie floue. Il n'y a plus de portrait possible du bourgeois, de Bouvard et Pécuchet dont on pourrait se moquer : une « physiologie goguenarde et féroce [...] à la Daumier ou à la Flaubert, serait aujourd'hui démodée ». De cette bourgeoisie généralisée, l'homme de lettres ne se juge pas exclu [...]. Le bourgeois n'est plus tant l'autre contre lequel je me définis, le repoussoir actif, que l'autre qui m'a envahi²².

Il se crée alors ce que Michelet nomme un « dialogue tendu » entre une « nature » prolétarienne et une « culture » bourgeoise²³. Cette opposition entre « nature » et « culture » est intéressante par rapport à l'auteur étudiée. En effet, dans son autobiographie, Simone de Beauvoir rend bien compte d'une « culture » bourgeoise, qui constitue son origine même et dont toutes les valeurs lui sont inculquées très attentivement dès son plus jeune âge. Mais, très vite, elle exprime aussi une « nature » totalement opposée aux principes de cette classe. En effet, elle décrit son éducation bourgeoise comme un système à la fois « monolithique », « incohérent²⁴ », voire même « sectaire²⁵ » ; une éducation qui masque, par des conventions et des rites, la réalité du monde. Finalement, elle révèle en quelque sorte une « nature prolétarienne » en totale contradiction avec l'éducation qu'elle a reçue, puisque, accompagnée de Sartre, elle soutiendra l'idéologie communiste. Dans *La Force de l'âge*, elle explique : « Nous n'appartenions à aucun lieu, aucun pays, aucune classe, aucune profession, aucune génération. Notre vérité était ailleurs. Elle s'inscrivait dans l'éternité et l'avenir la révélerait : nous étions des écrivains. Toute autre détermination n'était que faux-semblants²⁶ ».

Selon Dominique Vaugeois²⁷, la question du bourgeois prend alors la forme d'une division interne qui s'exprime, d'une part, par un conflit intime entre une origine sociale et une culture acquise – l'exemple de Simone de Beauvoir étant très représentatif dans ce cas – et,

²⁰ BERTHIER Patrick et JARRETY Michel, *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, « Quadrige », 2006, p. 3.

²¹ VAUGEOIS, Dominique, « La valeur-bourgeois et la valeur-littérature : éléments d'anatomie d'une période critique 1925-1935 », dans *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940)*, sous la dir. de Marie-Paule Berranger, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des Littératures », 2015, p. 195.

²² *Id.*, p. 197.

²³ *Id.*, p. 198.

²⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, p. 174.

²⁵ *Id.*, p. 168.

²⁶ BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, « Folio », 1960, p. 29.

²⁷ VAUGEOIS, Dominique, *art. cit.*, p. 198.

d'autre part, par une scission interne à la classe bourgeoise elle-même entre un écrivain bourgeois sensible au problème de classe et un autre qui l'ignore. Il est bien évident que Simone de Beauvoir s'apparente à la catégorie des bourgeois écrivains sensibles aux problèmes de classe, puisque c'est la philosophie même de la politique communiste. Il semble alors que, en cela, Simone de Beauvoir se réclame d'Emmanuel Berl qui, dans son pamphlet intitulé *Mort de la pensée bourgeoise* (1929), donne son point de vue sur ce qui, dans la construction même du bourgeois, empêche une pensée vivante et mouvement. En effet, selon lui, « la littérature de la pensée morte est celle qui n'affronte pas le politique, ce point aveugle²⁸ ». Ainsi, l'écrivain qui ne saurait se détacher de sa culture bourgeoise s'avèrerait alors incapable de se confronter à la réalité prolétarienne et donc de tenir un discours politique. Au XX^e siècle, il semble alors que la notion d'engagement littéraire soit devenue incontournable à toute grande œuvre. C'est le point de vue de Pierre-Henri Simon :

D'une manière générale, on doit constater qu'au cours du XX^e siècle l'écrivain s'est fait une idée haute et grave de sa mission, considérée non plus, selon la vue naïve des romantiques, comme une fonction prophétique, mais, plus objectivement, comme une cléricature, comme une direction de conscience et une prédication de justice et de vérité²⁹.

Ainsi, la notion d'engagement a évolué tout au long de la première moitié du XX^e siècle, sous l'influence de la revue *Esprit*, mais aussi par des congrès, des manifestes et à travers le genre de l'essai qui a développé, dans l'entre-deux guerres, la question du bourgeois comme valeur critique permettant aux écrivains de prendre position. Mais qu'en est-il alors de cet engagement dans la seconde moitié du XX^e siècle ? À cette période, il apparaît que la définition de l'engagement va de pair avec celle de la philosophie existentialiste se développant sous l'influence de Sartre. Le philosophe et sa compagne Simone de Beauvoir jouent donc un rôle déterminant dans la redéfinition de cette notion d'engagement. Jean-François Louette va plus loin dans ce propos en disant que « Sartre fait le pont entre l'entre-deux-guerres et l'après-guerre³⁰ », en cela qu'il apporte des points de réflexion nouveaux, qui seront au cœur de l'idéologie des années 1950-1960. En effet, dans son œuvre *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), il choisit de mener une étude sur l'art d'écrire afin de donner une définition associant littérature et politique, basée sur la morale existentialiste. Ainsi, dès le départ, Jean-Paul Sartre place sur le même plan la création littéraire et le politique, ce qui n'était pas le cas jusqu'alors. Cet essai est également une façon pour lui de se défendre et de répondre aux critiques des écrivains qui se disaient consternés par son engagement dans la revue *Les Temps Modernes*.

Fondée en 1945 par Sartre et Beauvoir, la revue a l'espoir de refonder un monde plus humain. Le noyau principal est donc composé du couple Sartre et Beauvoir, mais également de Merleau-Ponty qui, comme ses deux compagnons, aura l'exclusivité des grands textes d'ouverture et une part importante de publications dans chaque numéro. La notion d'engagement est au cœur de la revue : elle se caractérise par une absence de marques, qu'elles soient politiques ou culturelles, afin justement de convenir à ce qu'Anna Boschetti appelle un modèle d' « engagement libre³¹ ». C'est ce qui permettra à la revue d'être interdisciplinaire et

²⁸ VAUGEOIS, Dominique, *art. cit.*, p. 198.

²⁹ SIMON, Pierre-Henri, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1956, p. 174.

³⁰ LOUETTE, Jean-François, *Traces de Sartre*, Grenoble, ELLUG, 2009, p. 125.

³¹ BOSCHETTI, Anna, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1985, p. 221.

non centrée uniquement sur la critique littéraire et la philosophie. Elle sera alors le lieu de publications très engagées politiquement : réflexions sur l'avenir de la gauche et de la société industrielle, défense des droits et de la condition des femmes, ou encore engagement contre la guerre d'Algérie, à travers les réseaux d'aide au F.L.N. et au Manifeste des 121. Cependant, Sartre s'engagera, dès le premier numéro d'octobre 1945, à respecter la condition suivante : « L'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature ». Jean-François Louette, dans son ouvrage *Traces de Sartre*, explique le point de vue de Sartre sur la revue :

Sartre insiste aussi sur l'opposition entre la vision analytique bourgeoise de l'homme et de la société, et cette « anthropologie synthétique » qu'il veut promouvoir. On pourrait parler d'une opposition entre, d'un côté, l'homme comme petit *pois* (c'est la métaphore qu'emploie Sartre : la bourgeoisie par son esprit d'analyse conçoit les hommes comme des individus, tous égaux, frères, identiques par leur commune participation à la nature humaine, abstraits dans leur boîte), et d'un autre côté, l'homme comme petit *poids*, tel l'Oreste des *Mouches* qui veut peser sur le monde : cet homme-là est à la fois ancré dans une situation (son origine, sa classe, son milieu, son métier, sa nation), soumis à des contraintes, et libre, c'est-à-dire qu'il est « le seul à porter le poids de soi-même ». Le projet de la revue, selon Sartre, c'est de défendre et d'expliquer cette vision synthétique. Voilà pourquoi elle sera non sectorielle, mais interdisciplinaire ou polyvalente³².

On voit ici que la question du bourgeois, en contradiction avec la figure de l'homme engagé qui tente de faire « poids » sur le monde, est encore au centre de la réflexion de l'époque : elle permet à Sartre de définir, par une opposition, ce qui constitue tout l'enjeu de la revue. *Les Temps Modernes* forme alors une communauté de penseurs et de critiques cherchant à faire « poids » sur la société, et dans laquelle se tissent des relations très amicales, tel que l'exprime clairement Simone de Beauvoir : « Cette communauté d'entreprise me semblait la forme la plus achevée de l'amitié³³ ». La philosophe joue un rôle important dans l'activité de la revue. D'abord, à la mort de Sartre en 1980, c'est elle seule qui continuera d'en mener la direction, jusqu'à ce que Claude Lanzmann la remplace en 1986. Au-delà de cela, la revue permet surtout à Simone de Beauvoir de s'engager politiquement, notamment pour les droits des femmes. C'est aussi le lieu où elle donne à voir ses premières œuvres : la revue lui permet de publier au fur et à mesure une grande partie de ce qu'elle produit, tant ses essais philosophiques tels que *Pour une morale de l'ambiguïté* ou encore le *Deuxième Sexe*, que ses récits de voyage, avec par exemple *L'Amérique au jour le jour*. Plus encore, si Simone de Beauvoir joue un rôle considérable dans la revue, il semble que l'idéologie de la revue ait également une influence certaine sur son œuvre. En effet, la conception même de la revue, sous l'influence de la philosophie de Sartre, semble guider tout l'œuvre de Simone de Beauvoir, comme l'explique Anna Boschetti :

L'ambition sartrienne de réunir philosophie, littérature, théâtre et journalisme se retrouve dans le registre polyphonique de la production de Simone de Beauvoir [...]. De même, la tâche de l'intellectuel engagé selon Sartre – penser le présent à partir de sa propre expérience – légitime l'intérêt autobiographique qui relie les œuvres les plus généralement appréciées de Simone de Beauvoir, les romans et

³² LOUETTE, Jean-François, *op. cit.*, p. 163.

³³ BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, I, Paris, Gallimard, « Folio », 1963, p. 28.

les Mémoires tout comme les reportages et la recherche sur la condition féminine³⁴.

Anna Boschetti cherche ici à montrer la portée intellectuelle de Sartre sur ceux qui l'entoure. Le verbe « légitimer » affirme que, sans la proximité avec Sartre, les écrits de Simone de Beauvoir n'auraient pas la même raison d'être ni la même justification. Sartre a en effet beaucoup encouragé Simone de Beauvoir à écrire, parfois même sur des sujets bien définis, comme cela a été le cas pour le *Deuxième Sexe*³⁵. Dans cette époque où les femmes intellectuelles et écrivains étaient encore assez mal acceptées, le rapport que Beauvoir a entretenu avec Sartre a aussi sûrement participé à sa renommée, en lui permettant d'être plus facilement acceptée au sein de ce cercle fermé. Quelle est alors plus précisément cette forme d'engagement que Sartre et Beauvoir revendiquent dans *Les Temps Modernes* et qui trouve son origine dans la philosophie existentialiste ?

En 1964, un débat sur la notion d'engagement est organisé par des étudiants communistes à la Mutualité, autour de la question : que peut la littérature ? Il oppose les points de vue de Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, à ceux de Jean-Pierre Faye et Jean Ricardo, deux écrivains de la revue *Tel Quel* et représentants de la nouvelle littérature. Pour Sartre, comme pour Beauvoir, ce qui importe c'est de considérer la littérature comme un « humanisme³⁶ ». Celle-ci doit raconter le monde dans sa dimension humaine puisqu'elle est créée par des individus pour des individus – individus qui sont tous en « situation » dans le monde. L'écriture permet ainsi de faire « l'expérience de la liberté » puisqu'elle a « le pouvoir d'enseigner à échapper aux forces d'aliénation et d'oppression³⁷ ». Pour comprendre les notions clés de « situation » et de « liberté », il faut alors revenir à l'origine de la pensée existentialiste qui découle d'une première pensée majeure : « L'existence précède l'essence³⁸ ».

L'un des premiers principes de l'existentialisme selon Sartre, est que l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait, en cela qu'il a le choix d'être tel qu'il se veut. L'homme est alors condamné à être libre. Aussi, s'il est libre par le fait qu'il a le choix, c'est donc qu'il est pleinement responsable, tant de sa propre existence que de l'image qu'il souhaite donner de tous les hommes en décidant de mener sa vie de telle ou telle manière : « Il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être³⁹ », explique Sartre. La responsabilité de chacun engage donc, selon Sartre, l'humanité toute entière. Ainsi, l'individu ne peut pas ne pas choisir, notamment car il est nécessairement « en situation dans son époque⁴⁰ ». En effet, chaque personne est inévitablement ancrée dans un certain contexte social et historique qu'elle peut soit choisir d'ignorer en masquant sa responsabilité, soit choisir de combattre en s'engageant.

³⁴ BOSCHETTI, Anna, *op. cit.*, p. 241.

³⁵ Voir BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, I, *op. cit.*, p. 135 : « " – Tout de même, vous n'avez pas été élevée de la même manière qu'un garçon : il faudrait y regarder de plus près." Je regardai et j'eus une révélation ; ce monde était un monde masculin, mon enfance avait été nourrie de mythes forgés par les hommes et je n'y avais pas du tout réagi de la même manière que si j'avais été un garçon. Je fus si intéressée que j'abandonnai le projet d'une confession personnelle pour m'occuper de la condition féminine dans sa généralité. »

³⁶ BEAUVOIR, Simone de, « Que peut la littérature ? », in *Beauvoir*, sous la dir. de Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, L'Herne, 2013, p. 335.

³⁷ CALLE-GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2000, p. 11.

³⁸ SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, « Collection Pensées », 1946, p. 16-17.

³⁹ *Id.*, p. 25.

⁴⁰ SARTRE, Jean-Paul, « Présentation des *Temps modernes* », *Situations II*, Paris, Gallimard, Nrf, 1948, p. 13.

Sartre encourage évidemment chaque individu à s'engager et à être dans l' « action ». Or, avant de soutenir ce point de vue, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir n'étaient pas un exemple d'engagement. En effet, dans les années trente encore, ils étaient totalement indifférents aux problèmes sociaux et politiques. C'est essentiellement l'Occupation et la Seconde guerre mondiale qui vont les amener à sortir de leur individualisme et à faire preuve d'une action engagée – comme, entre autres, avec la création de la revue des *Temps Modernes*.

Finalement, c'est Simone de Beauvoir qui donnera une définition très claire de cette notion d'engagement dans ses mémoires puisque, selon elle, « l'engagement, somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture⁴¹ ». Simone de Beauvoir, par l'idée de la « présence totale » de l'écrivain dans son œuvre, insiste sur le fait que l'écrivain engagé met en jeu bien plus que sa réputation d'auteur en écrivant : il se risque lui-même tout entier dans l'écriture en donnant sa propre vision du monde et en expliquant ses actions. L'écriture de Simone de Beauvoir, sous l'influence de la pensée existentialiste de Sartre, deviendra alors plus critique et l'auteur se risquera même à emprunter des sentiers encore peu explorés. C'est le cas du *Deuxième Sexe*, ouvrage aujourd'hui mondialement reconnu comme une référence sur la question féministe, mais qui, pour l'époque, provoqua un scandale. Simone de Beauvoir fit preuve, par cet essai et par beaucoup d'autres œuvres ensuite, d'un grand courage qui l'a aidée à assumer publiquement son point de vue sur la question du genre féminin et de la condition des femmes en général, à expliquer le fonctionnement de leur sexualité, ou encore à dénoncer ouvertement les incohérences et inégalités présentes dans la société de son époque. Pour comprendre son engagement auprès des femmes, qui se développera aussi d'une manière différente dans ses mémoires, il convient donc de s'interroger, dans la partie qui suit, sur la place des femmes dans la société du XX^e siècle.

b) *Les femmes et leurs écrits dans la société du XX^e siècle.*

Dans l'introduction à l'ouvrage *Histoire des femmes en Occident*, Françoise Thébaud énonce dès le départ l'absence de reconnaissance des femmes dans l'histoire, puisque leur rôle, tout comme leur place dans la société a été, pendant très longtemps, dissimulé voire oublié :

Longtemps l'histoire fut celle des hommes, conçus comme les représentants de l'humanité. De multiples travaux – pour la période contemporaine ils se comptent par milliers – ont montré que les femmes aussi ont une histoire et sont des acteurs historiques à part entière⁴².

C'est également ce que démontre Michelle Perrot dans un article des *Temps modernes* :

Pour faire advenir les femmes dans l'histoire, il nous a fallu d'abord réaliser que l'histoire est un récit dont elles sont absentes ; nous insurger contre cette négation de leur rôle qui faisait partie de notre dépendance. Retrouver leurs mots, leurs gestes, leurs visages. Réfléchir aux modes d'expression et d'action des dominées, repenser les relations de pouvoir et les formes d'appropriation du savoir. Retrouver les traces perdues, les créatrices oubliées⁴³.

⁴¹ BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, I, op. cit., p. 65.

⁴² DUBY, Georges, et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle*, Paris, Plon, 1991-1992, introduction de Françoise Thébaud, p. 16.

⁴³ PERROT, Michelle, « Simone de Beauvoir et l'histoire des femmes », *Les Temps modernes*, n°647-648, 2008, p. 162-168.

Toutefois, le XX^e siècle apparaît comme le siècle le plus porteur de profonds changements, tant au niveau des lois que des idéologies. Il est celui où les femmes accèdent enfin à la « modernité⁴⁴ ». Durant ce siècle, la femme est d'abord évoquée sous différentes figures venant exprimer son rôle selon le contexte historique ou social. Ainsi, à la fin de la Première Guerre Mondiale, il est question de la femme comme « la veuve éplorée », « la Victoire », ou encore « la mère maudissant la guerre⁴⁵ ». Mais la Première Guerre Mondiale permet surtout aux femmes d'intégrer le monde du travail, par le biais de métiers qui tendent à les masculiniser puisqu'elles doivent prendre la place des hommes dans les usines, en tant qu'ouvrières, ou encore travailler dans les champs. C'est alors qu'apparaît la figure de la « garçonne », une « nouvelle femme aux mœurs et à l'allure virile⁴⁶ ». Cette période de conflit marque alors un tournant important dans l'émancipation des femmes, une « expérience sans précédent de liberté et de responsabilité⁴⁷ », s'exprimant d'abord par une « masculinisation ». La presse et la littérature vont aussi jouer un rôle dans l'image de la femme durant ce contexte de guerre, notamment en évoquant leurs activités. En effet, dans les livres et les journaux, se crée la figure de « l'infirmière », de « la dame d'œuvres », ou encore de la « marraine de guerre⁴⁸ » ; tant de figures qui participent d'un imaginaire collectif autour du féminin. La femme devient alors à cette époque une sorte de mythe, dans le sens où elle s'associe à un récit extraordinaire que l'on fait d'elle. Elle s'impose comme un personnage salvateur et consolateur en ces temps difficiles.

Or, si le rôle de la femme dans la société commence à évoluer, précipité par des événements tragiques qui ont amené les hommes à quitter la demeure familiale et ont ainsi laissé les femmes responsables du foyer et du gain d'argent, l'évolution des mentalités reste très lente. En effet, jusqu'aux années 1970 où sera reconnu le partage de l'autorité parentale à égalité entre le père et la mère, la femme restera sous l'emprise de la famille et du patriarcat. Ce ne sera aussi qu'en 1974 que le divorce par consentement mutuel deviendra autorisé et que la Loi Veil permettant l'avortement sera votée⁴⁹. L'idéal de la femme au foyer reste donc encore incontesté, tout comme le partage des rôles qu'il implique. Ainsi, en France, « les travaux d'aiguille gardent de nombreuses adeptes, car ils permettent toujours de faire des économies, mais surtout, ils meublent les loisirs féminins et symbolisent la féminité idéale⁵⁰ ». Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir montre bien comment toute son éducation se fonde sur l'apprentissage des bonnes manières. En effet, la jeune fille se rend au cours Désir à l'âge de cinq ans et demi, lieu dans lequel elle est instruite mais où, surtout, elle apprend à avoir une conduite irréprochable. C'est aussi l'endroit où les mères s'adonnent à des « travaux d'aiguilles », tout en surveillant l'instruction de leurs filles⁵¹. De plus, l'idée de « féminité idéale » évoquée un peu plus haut et le souci de répondre à une norme dans laquelle chaque femme est contrainte de se tenir, se développe également dans les récits de la philosophe :

⁴⁴ DUBY, Georges, et PERROT, Michelle, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵ *Id.*, chapitre 1, « La Grande Guerre », Françoise Thébaud, p. 32.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Id.*, p. 46.

⁴⁸ *Id.*, p. 43.

⁴⁹ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁰ DUBY, Georges, et PERROT, Michelle, *op. cit.*, chapitre 1, « La Grande Guerre », Françoise Thébaud, p. 101.

⁵¹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 33 : « Nos mères, installées sur des canapés de moleskine noire, brodaient et tricotaient. Selon que nous avions été plus ou moins sages, elles nous octroyaient des notes de conduite qu'à la fin de la classe nous déclinions à haute voix ».

Il y avait un mot qui revenait souvent dans la bouche des adultes : c'est inconvenant. Le contenu en était quelque peu incertain. [...] Certains détails vestimentaires, certaines attitudes étaient aussi répréhensibles qu'une indiscrete exhibition. Ces interdits visaient particulièrement l'espèce féminine ; une dame « comme il faut » ne devait ni se décolleter abondamment, ni porter des jupes courtes, ni teindre ses cheveux, ni les couper, ni se maquiller, ni se vautrer sur un divan, ni embrasser son mari dans les couloirs du métro : si elle transgressait ces règles, elle avait mauvais genre. L'inconvenance ne se confondait pas tout à fait avec le péché mais suscitait des blâmes plus sévères que le ridicule⁵².

Dans ce passage narratif, Simone de Beauvoir utilise le souvenir d'une parole pour donner sa vision de la femme dans la société du XX^e siècle. Ce souvenir revient dans le texte par le biais de la locution « il y avait » : le présentatif permet de créer un effet de réel, notamment grâce à son association avec l'adverbe « souvent », l'ensemble venant alors souligner la présence envahissante du mot « inconvenant » dans la société de cette époque. L'emploi de l'imparfait de l'indicatif s'associe, en premier lieu, au temps du récit mais il a aussi, dans l'ensemble de ce passage, une valeur itérative, c'est-à-dire qu'il exprime un fait qui se répète dans le temps, une habitude et donc, implicitement, une idée bien ancrée dans les mœurs de l'époque. Ce passage permet alors de comprendre les devoirs qui incombaient encore aux femmes à ce moment-là. Ces devoirs n'étaient autres que des restrictions de leurs libertés : Simone de Beauvoir parle d'« interdits » et de « règles ». Ces femmes sont d'ailleurs nommées par le biais de la périphrase « espèce féminine » qui vient accentuer encore plus leur singularité et l'idée qu'elles appartiennent à une catégorie à part. On remarque aussi dans cet extrait la présence du discours rapporté « une dame comme il faut », que l'on peut aussi appeler modalisation autonymique. En effet, au sein de sa propre phrase, Simone de Beauvoir introduit un segment qui n'appartient pas à son propre discours mais à celui d'une autre personne n'étant pas clairement désignée. Ce sont les guillemets qui permettent d'identifier le recours à un discours autre. La présence de ces paroles rapportées est intéressante puisqu'elle livre un indice implicite sur la façon dont la société formait et éduquait les femmes à entrer dans cette norme : si Simone de Beauvoir se souvient de cette expression c'est qu'elle l'a sûrement entendue à plusieurs reprises durant sa vie. À cette notion de « dame comme il faut » s'ajoute alors une longue énumération presque hyperbolique, tant la liste des interdits semble aujourd'hui extravagante. Finalement, il ressort de cet extrait l'idée que les femmes, au début du XX^e siècle, étaient tenues à des engagements très stricts afin de pouvoir s'intégrer à cette société sans craindre le blâme ou le déshonneur.

Puis, vint la fin de la Première Guerre mondiale et, avec elle, la poursuite d'une émancipation pour les femmes. Dans l'entre-deux guerres la femme a conquis de nombreux droits, notamment dans son couple et sur sa maternité. En effet, dans les années trente, une loi autorise la femme à ne plus être sous tutelle d'une figure masculine⁵³. Elle peut alors librement ouvrir un compte ou encore passer un examen, sans demander l'autorisation à un père ou à un mari. Toutefois, à cette époque-là, l'homme reste encore le chef de famille, exerçant seul l'autorité parentale. Sous le régime de Vichy ensuite, de 1940 à 1944, les femmes restent présentes dans la vie publique, notamment dans la Résistance où elles « participent à la mise en

⁵² BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit. p. 108-109.

⁵³ Loi du 18 février 1938, in DUBY, Georges, et PERROT, Michelle, op. cit., chapitre 3, « Entre deux guerres », Anne-Marie Sohn, p. 109.

place de stratégies de survie⁵⁴ ». Cependant, sous ce régime dont la devise était « Travail, Famille, Patrie », le cercle familial s'impose comme l' « unité organique du fonctionnement social⁵⁵ ». Ainsi, le rôle et la place de chacun dans la société se trouvent définis en fonction de la catégorie des individus. Les femmes sont alors vouées « par nature et par vocation » à la maternité, en raison de leur différence avec les hommes, de la même façon que cette dissemblance vient justifier un modèle d'apprentissage à part.

Dans l'éducation, l'inégalité entre les hommes et les femmes est encore très présente, comme le souligne Nicole Pellegrin dans son ouvrage sur les *Écrits féministes* : selon elle, de toutes les formes d'inégalité entre les hommes et les femmes, « la plus fragrante et la plus fondamentale est l'absence d'accès légitime à l'éducation dans un système qui infériorise les femmes culturellement mais fait de cette inculture même un trait de nature et une... cause d'exclusion⁵⁶ ». Cette citation souligne bien l'incohérence d'un système qui, pendant longtemps, a tenté de maintenir les femmes dans un statut inférieur à celui de l'homme en les privant d'une éducation qui leur aurait permis « un affranchissement » et « un accès à la pensée de l'universel⁵⁷ ». Beaucoup de femmes se sont alors battues dans l'espoir d'obtenir une scolarisation identique à celle des garçons et, au mieux, non sexiste. Dans son autobiographie, Simone de Beauvoir, connue pour son envie dévorante de s'enrichir toujours un peu plus, dénonce cette différence d'éducation dont elle a souffert durant son enfance et une partie de son adolescence :

Il⁵⁸ connaissait une quantité de poètes et d'écrivains dont j'ignorais tout ; avec lui entraient dans la maison les rumeurs d'un monde qui m'était fermé : comme j'aurais voulu y pénétrer ! Papa disait volontiers : « Simone a un cerveau d'homme. Simone est un homme. » Pourtant on me traitait en fille. Jacques et ses camarades lisaient les vrais livres, ils étaient au courant des vrais problèmes ; ils vivaient à ciel ouvert : on me confinait dans une nursery. Je ne me désespérais pas. Je faisais confiance à mon avenir. Par le savoir ou le talent, des femmes s'étaient taillé leur place dans l'univers des hommes. Mais je m'impatiençais de ce retard qu'on m'imposait. Quand il m'arrivait de passer devant le collège Stanislas, mon cœur se serrait ; j'évoquais le mystère qui se célébrait derrière ces murs : une classe de garçons, et je me sentais en exil. Ils avaient pour professeurs des hommes brillant d'intelligence qui leur livraient la connaissance dans son intacte splendeur. Mes vieilles institutrices ne me la communiquaient qu'expurgée, affadie, défraîchie. On me nourrissait d'ersatz et on me retenait en cage⁵⁹.

Afin de montrer sa désapprobation face à ce système d'apprentissage inégal, Simone de Beauvoir développe ici une isotopie de l'enfermement – « fermé », « confinait », « retenait », « murs », « cage » –, faisant référence à sa propre éducation. Elle oppose celle-ci à une description très méliorative de l'éducation que reçoivent les garçons. En effet, le sexe masculin dispose d'un enseignement « à ciel ouvert », d'une connaissance dans son « intacte splendeur »

⁵⁴ DUBY, Georges, et PERROT, Michelle, *op. cit.*, chapitre 3, « Entre deux guerres », Anne-Marie Sohn, p. 187.

⁵⁵ *Id.*, p. 188.

⁵⁶ PELLEGRIN, Nicole, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁷ *Id.*, p. 11.

⁵⁸ Elle se compare ici à Jacques, son cousin dont elle était très proche et pour qui elle a même éprouvé des sentiments amoureux, principalement car il était bien plus instruit qu'elle à cette époque-là et donc qu'elle lui vouait une grande admiration.

⁵⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, p. 161.

ou encore de professeurs « brillant d'intelligence ». De plus, elle utilise une sorte de parallélisme dans lequel elle vient accentuer cette différence en juxtaposant une représentation métaphorique de chaque éducation : « ils vivaient à ciel ouvert : on me confinait dans une nursery ». Le sentiment principal qui se dégage de cette phrase c'est la grande liberté des hommes qui ont accès au monde dans sa totalité, tandis que les femmes sont contraintes de vivre dans une ignorance infantile. Pour Simone de Beauvoir, l'envie de découvrir la vérité du monde est très forte et cela est mis en évidence ici par la répétition de l'adjectif « vrai » : « vrais livres » et « vrais problèmes ». La philosophe est éprise d'instruction, d'enrichissement ; d'où l'emploi du verbe « nourrir » dans la dernière phrase, qui exprime à la fois son absorption totale des connaissances qui lui sont offertes, mais aussi un besoin considéré comme primaire et vital dans son existence. Toutefois, le verbe « nourrir » est ici associé à l'ersatz qui, par définition, est une imitation médiocre, un produit de remplacement, un succédané. Dans ce passage, Simone de Beauvoir utilise donc de nombreux procédés littéraires afin de dénoncer l'injustice qui pèse sur l'éducation des enfants au sein de la société dans laquelle elle grandit.

Les femmes étaient donc encore, au XX^e siècle, très soumises à l'autorité des hommes et limitées par la vision d'une société sexiste. Nous pouvons souligner les propos du père dans la citation ci-dessus, qui considère et démontre de façon presque syllogique que, puisque Simone de Beauvoir est instruite et a un esprit critique, c'est qu'elle a un cerveau d'homme et donc qu'elle est un homme. Finalement, la scolarisation différenciée, qui n'autorisait pas les femmes à apprendre le latin ou à avoir accès aux études supérieures à l'université, explique aussi pourquoi l'écriture des femmes est apparue bien plus tardivement et, très souvent, avec un engagement plus marqué que chez les hommes. Nicole Pellegrin parle de ce maniement de la plume comme, à la fois, un « privilège d'exception » et une « revendication majeure⁶⁰ ». Les femmes commencent alors à écrire, principalement dans un but politique et social, dans l'objectif d'obtenir de nouveaux droits et dans l'espoir d'une meilleure considération. Et pour dénoncer des injustices, l'écriture de soi – que ce soit le journal intime, la correspondance ou encore l'autobiographie – semble s'imposer comme le genre féminin de prédilection car, comme le montre Simone de Beauvoir, c'est en se racontant que l'on peut aussi dévoiler clairement le fonctionnement d'une société.

2) L'écriture des femmes.

a) « Écriture féminine » ou écrits de femmes ?

Cette société qui commence à ouvrir ses portes aux femmes, notamment dans le domaine de l'éducation, favorise alors chez ces figures féminines le maniement d'une plume engagée, de façon de plus en plus courante au fil des années. Notre sujet d'étude portant sur les *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, il était indispensable de s'interroger sur l'évolution de l'écriture des femmes et de mettre en relief les principales réflexions qui se sont développées autour de cette question. Il est vrai que, pendant de nombreuses années, les femmes se sont adonnées à l'écriture en secret et sans espoir d'être un jour publiées. Mais au XX^e siècle, comme l'énonce Mireille Calle-Gruber, « un renouvellement radical des formes de la littérature

⁶⁰ PELLEGRIN, Nicole, *op. cit.*, p. 11.

française au XX^e siècle passe par l'écriture des femmes, laquelle donne lieu à des langues, des voix et des factures sans précédent.⁶¹ »

Peut-on alors dire que les femmes s'imposent dans la littérature par une écriture nouvelle ? S'émancipent-elles des codes d'écriture créés par les hommes en utilisant des formes d'expression « sans précédent » ? Il apparaît que la réponse à cette question n'est pas univoque. En effet, comme nous l'avons vu, les femmes ont été privées pendant longtemps de tout accès à une éducation similaire à celle des hommes et maintenues dans une sorte de passivité intellectuelle. Lorsque certaines d'entre elles ont commencé à prendre la plume – ne serait-ce que pour tenir un journal intime – la société s'est très vite montrée hostile et dépréciative envers ces femmes qui étaient alors, dans la pensée d'une société sexiste, moins concentrées sur leur rôle de ménagère et sur leur participation à « la survie de tout groupe humain⁶² ». Ces écrivains qui ne se vouaient donc plus tout entières à leur rôle de procréatrices et qui, par leur entrée dans la sphère de la production et de la création ont prétendu « vivre comme individus⁶³ », sont vite apparues comme dérangeantes. En effet, les hommes se sentent menacés par ces femmes qui tentent de créer une égalité et une indifférenciation entre les sexes, en s'offrant le droit d'écrire « comme un homme ». Justement, la femme qui écrit se trouve confrontée à un choix difficile en raison même du fait qu'elle est femme, tel que l'explique Christine Planté dans *La Petite sœur de Balzac* :

Ainsi, une femme qui écrit, surtout si elle veut publier, se voit acculée, par sa propre marginalité vis-à-vis de la culture littéraire comme par les discours critiques environnants, à opter pour une attitude qui va à la fois définir et conditionner son écriture et la réception de son œuvre. On peut définir le choix que ces discours lui présentent en ces termes : écrire comme un homme ou écrire comme une femme⁶⁴.

L'écriture des femmes n'est donc pas forcément innovante ; certaines feront le choix de suivre les voies tracées par les hommes dans l'espoir d'obtenir une reconnaissance égale ou dans le but de montrer qu'elles peuvent écrire de la même façon qu'eux, voire mieux. D'autres femmes, cependant, décideront de revendiquer leur différence en inventant un style qui leur est propre. Or, dans les deux cas, leurs choix d'écriture peuvent être contestés. En effet, une femme voulant se montrer comme l'égale de l'homme va tenter d'écrire comme lui, au risque de reproduire des valeurs et des comportements qu'elle aura peut-être elle-même condamnés auparavant, tandis qu'une femme cherchant à souligner sa différence, reconnaît également qu'il existe réellement une différence – cette dernière ayant été principalement produite par le discours de l'homme. Ainsi, la femme qui a obtenu une certaine liberté d'expression, doit encore se montrer vigilante dans sa façon d'utiliser cet accès à l'écriture. Mais, dans la deuxième partie du XX^e siècle, des mouvements spécifiquement littéraires vont amener beaucoup plus de femmes à revendiquer leur différence. En effet, le surréalisme, après la première guerre, puis le Nouveau Roman, après la seconde, sont deux mouvements majeurs qui

⁶¹ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 17.

⁶² DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 11 : « Le désir d'écrire, aussi fondamental peut-être que le désir d'enfanter et qui probablement répond à la même pulsion, ne pouvait être utilisé de la même façon par la société. Si l'enfantement apparaissait comme la condition même de la survie de tout groupe humain et par conséquent devait être organisé dans la structure sociale, le désir d'écrire, lui, semblait au contraire marginal, subversif, à tout le moins inutile. »

⁶³ PLANTÉ, Christine, *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme* auteur, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 35.

⁶⁴ *Id.*, p. 211.

font table rase de tous les codes d'écriture littéraire. Les femmes se sentent alors beaucoup plus libres de créer un style vraiment neuf et d'écrire à leur façon. Comme l'explique Béatrice Didier, dès l'apparition de cette nouvelle possibilité d'écriture, « la prise de conscience d'une spécificité n'était plus ressentie comme une limite ou comme une infériorité, mais comme un droit à la différence. Des domaines immenses et neufs s'ouvraient à l'écriture féminine.⁶⁵ » On pense alors à Colette qui, dans une certaine mesure, s'affranchit des poncifs romanesques et des modèles littéraires de son époque dans ses œuvres, se faisant ainsi l'une des premières à illustrer le genre de l'autofiction. Marguerite Duras, parfois associée au Nouveau Roman, fait preuve elle aussi d'inventivité par sa façon de déstructurer les phrases, les personnages et l'intrigue de ses récits. Comment ne pas parler, enfin, de Nathalie Sarraute, figure incontournable du Nouveau roman, qui dès sa première œuvre intitulée *Tropismes* (1957), rejette les conventions traditionnelles de l'écriture, en effaçant l'intrigue et la psychologie des personnages. Toutefois, il est vrai que tout grand écrivain, homme ou femme, cherche à s'affranchir du langage de son temps. Mais, selon Béatrice Didier, cet aspect est beaucoup plus probant et spontané chez la femme écrivain puisque « ces stéréotypes précisément n'ont été faits ni par elle, ni pour lui permettre de s'exprimer vraiment⁶⁶ ». Le langage s'impose alors en quelque sorte comme une révolte.

Si l'apparition de l'écriture des femmes peut alors s'expliquer, à partir d'une certaine époque, par des mouvements littéraires plus libres, il apparaît aussi que l'ensemble de « ces femmes qui écrivent⁶⁷ » se distinguent des autres par certaines ressemblances au niveau de leur condition sociale. En effet, leur écriture découle très souvent de leur situation dans la société. À ce sujet, Merete Stistrup Jensen remarque quatre faits récurrents chez les femmes auteurs⁶⁸ : tout d'abord, elles ont souvent vécu en marge du système familial car veuves, sans enfants, célibataires ou encore religieuses. Simone de Beauvoir répond bien à ce premier critère puisque, dès lors que sa vocation d'écrivain s'est affirmée, elle n'a plus ressenti le besoin d'avoir des enfants et donc, par conséquent, l'intérêt de se marier. Les femmes écrivains ont aussi eu parfois recours à un pseudonyme masculin pour se faire éditer, comme c'est le cas de Colette qui publia son premier roman *Claudine à l'école* (1900) sous le nom de son mari Willy. Enfin, le principal point commun entre toutes ces intellectuelles réside surtout dans leur type d'écriture, qui pendant longtemps fût une écriture cachée, occultée, car liée à un complexe de culpabilité vis-à-vis de l'idéologie de la société. Toutefois, si les femmes ont souffert durant de nombreuses années de cette situation, celle-ci ne concernait déjà plus Simone de Beauvoir qui n'a eu aucune difficulté à assumer son entreprise autobiographique⁶⁹.

Mais ce qui, plus généralement, caractérise ces femmes auteurs, c'est le fait qu'elles soient catégorisées. En effet, comme pour les laisser encore un peu à part de l'histoire littéraire, elles sont enfermées dans le genre des « écritures féminines ».

Quand un homme écrit sur les hommes, il écrit sur la condition humaine ; quand une femme écrit sur des femmes, elle fait une littérature de femme. On ne demande jamais à un écrivain homme de situer son acte créateur à partir de son sexe ; de se définir en tant qu'homme écrivant ; de trouver dans sa masculinité

⁶⁵ DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ En référence à l'ouvrage d'Élisabeth Seys, *Ces femmes qui écrivent*, Paris, Ellipse, 2012.

⁶⁸ Voir l'analyse de STISTRUP JENSEN, Merete, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », *Clio. Femmes, genre, histoire* [En ligne], mis en ligne le 09/11/2007.

⁶⁹ Voir LECARME-TABONE, Éliane, « L'autobiographie des femmes », *Fabula-LhT*, n°7, avril 2010.

les racines même de son désir de création. À une femme on le demande toujours, on le demande inlassablement comme si dans l'éblouissement solaire de la création la femme éclipsait l'écrivain, comme si son œuvre était à jamais sexuée par un féminin omniprésent ou par un refus du féminin tout aussi significatif⁷⁰.

Le propos de Paule Constant illustre bien l'inégalité qui règne entre les hommes et les femmes sur le plan littéraire. Pourquoi une femme devrait-elle justifier plus qu'un homme de son désir d'écrire ? Pourquoi la question du « féminin » et de ses singularités reste-t-elle omniprésente ? Si l'on fait un rapide point historique, en s'appuyant sur l'étude de Merete Stistrup Jensen⁷¹, il semble que la notion d'écriture féminine soit apparue en 1975, avec la publication de *La Jeune née*⁷² d'Hélène Cixous et Catherine Clément. En 1977, Hélène Cixous publie également *La Venue à l'écriture* et participe à des revues comme *Sorcières* ou la *Revue des sciences humaines* qui consacrent des numéros spéciaux à la question : existe-t-il une écriture féminine ? Cette question se développe de plus en plus dans le domaine de la critique littéraire, parallèlement à l'augmentation du nombre de femmes auteurs à partir du XX^e siècle. La nouvelle réflexion menée autour du concept d'écriture féminine est à la fois une façon de revendiquer cette écriture et un outil de discrimination. En effet, parler des femmes auteurs à cette époque semble important puisqu'elles ont été pendant longtemps oubliées de l'histoire littéraire et qu'il faut donc leur rendre la place qui leur revient. Or, regrouper toutes leurs écritures dans une même catégorie participe à continuer de faire de cette littérature une littérature à part.

Ainsi, selon Béatrice Slama, le concept de littérature féminine repose sur trois aspects⁷³. Cela consiste, tout d'abord, en une « acception péjorative » qui, comme nous le disions précédemment, renvoie la littérature féminine à un hors-champ littéraire et fait de celle-ci une littérature qui n'en serait finalement pas vraiment une. C'est ensuite une désignation pour toute la production des femmes et leur place dans la société contemporaine. Enfin, plus largement, Béatrice Slama voit le concept d'écriture féminine comme un ensemble de textes regroupant une idée de « ce que les femmes ont toujours écrit, écrivent et ne peuvent qu'écrire ». L'« écriture féminine » est donc, pour Béatrice Slama, un concept globalement défavorable aux femmes écrivains. C'est aussi l'avis de Delphine Naudier pour qui la littérature féminine se définit comme un « particularisme excluant de la littérature universelle », amenant alors celle-ci à être considérée comme « mineure⁷⁴ ». Monique Wittig adhère aussi à ce courant de pensée puisque que, selon elle, « écriture féminine est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes », comme si ce terme revenait à « dire que les femmes n'appartiennent pas à l'histoire et que l'écriture n'est pas une production matérielle⁷⁵ ». Ainsi, les points de vue sont assez partagés et si certains auteurs critiques tels qu'Hélène Cixous ou Béatrice Didier revendiquent les notions d'écriture ou de littérature « féminine », d'autres s'opposent clairement à cette conception, jugée comme excluante et réductrice pour les femmes

⁷⁰ CONSTANT, Paule, « Qu'est-ce qu'une femme qui écrit ? Perspectives historiques », conférence à l'école Polytechnique de Zurich le 24 mars 1999.

⁷¹ STISTRUP JENSEN, Merete, *art. cit.*

⁷² Cet ouvrage se propose d'interroger et d'analyser les questions qui surgissent avec le développement de l'écriture des femmes et de travailler sur l'articulation entre les notions de féminin et de discours.

⁷³ SLAMA, Béatrice, « De la "littérature féminine" à "l'écriture-femme" : différence et institution », *Littérature*, n°44, 1981.

⁷⁴ NAUDIER, Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001.

⁷⁵ WITTIG, Monique, « Postface » à Djuna Barnes, *La Passion*, Paris, Flammarion, 1982.

auteurs – c'est le point de vue de Béatrice Slama, Delphine Naudier et Monique Wittig. Le débat continue donc d'être au centre des réflexions.

Mais la question que se posent les critiques spécialisés dans la recherche sur les femmes auteurs n'est pas seulement de savoir si l'acception « écriture féminine » est péjorative ou non. La recherche se développe aussi autour de la question : est-il pertinent de parler d'une écriture *féminine* ? Autrement dit, y a-t-il des caractéristiques réellement visibles dans l'écriture des femmes, au point de pouvoir distinguer un texte écrit par une femme de celui composé par un homme ? Dans son ouvrage *L'écriture-femme*, Béatrice Didier parle d'un recours à une certaine « oralité⁷⁶ » chez les femmes écrivains. Selon elle, le langage de la femme serait plus proche du parler que celui que l'on peut trouver dans les écrits d'hommes. Cette « oralité » est apparue comme une raison supplémentaire au rejet de l'écriture des femmes, mais elle était également pour les femmes auteurs une façon de dire la langue « avec ses soubresauts, ses ruptures et ses cris ». En effet, le terme d'« oralité » exprimerait cette plus grande faculté pour les femmes à user d'un style « oral » ; une faculté qui s'expliquerait par leur rapport plus direct à la nature. Les femmes écrivains auraient donc un style d'écriture spécifiquement féminin, qui serait plus intuitif, plus naturel, plus spontané et donc plus adapté finalement à une pratique orale qu'écrite. Si l'« oralité » est alors un caractère oral recherché dans une parole écrite, l'« oralité » se définit comme une attitude naturelle d'un comportement typiquement féminin. Cette oralité procède d'une restitution du corps au langage et permettrait donc aux femmes d'être plus proches de la vérité de la langue.

D'après Béatrice Didier, cela explique aussi pourquoi les femmes utilisent beaucoup le style figuré dans leurs écrits : « L'image dans l'écriture féminine, renoue tout spontanément avec la tradition orale et permet au texte écrit de demeurer parlé ou chanté.⁷⁷ » L'analyse de Béatrice Didier se rapproche de celle d'Hélène Cixous⁷⁸ qui considère elle aussi « le privilège de la voix », c'est-à-dire l'oralisation du langage, comme une des principales caractéristiques de féminité dans l'écriture. Il semble donc que les femmes usent d'un langage moins soutenu – somme toute plus *naturel* – que celui des hommes. Justement, le concept de « Nature » apparaît aussi comme très représentatif de l'écriture des femmes. Dans son essai intitulé *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir s'interroge sur la condition des femmes, mais aussi sur leur statut d'écrivain :

Les femmes ne dépassent jamais le prétexte, me disait un écrivain. C'est assez vrai. Encore toutes émerveillées d'avoir reçu la permission d'explorer ce monde, elles en font l'inventaire sans chercher à en découvrir le sens. [...] Un des domaines qu'elles ont exploré avec le plus d'amour, c'est la Nature ; pour la jeune fille, pour la femme qui n'a pas tout à fait abdiqué, la nature représente ce que la femme elle-même représente pour l'homme : soi-même et sa négation, un royaume et un lieu d'exil ; elle est tout sous la figure de l'autre⁷⁹.

Simone de Beauvoir développe ici une critique sur les femmes écrivains qui n'usent pas, selon elle, de leur accès à l'écriture comme elles devraient. Pour Beauvoir, écrire c'est « reprendre le monde à son compte pour le justifier et le communiquer à autrui⁸⁰ » et non décrire

⁷⁶ DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, 31-32.

⁷⁷ *Id.*, p. 32.

⁷⁸ CIXOUS, Hélène, *La Jeune née*, Paris, 10/18, 1975.

⁷⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, Paris, Nrf, 1949, p. 635-636.

⁸⁰ Voir LECARME-TABONE, Éliane, *Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 17.

le monde tel qu'il est sans chercher à en comprendre le sens. Selon la philosophe, les femmes se sont alors beaucoup concentrées dans leurs écrits sur le thème de la Nature ; un thème qui représentait pour elles un lieu d'évasion mais aussi une réalité sur laquelle elles pouvaient avoir une prise directe, à la manière de l'homme qui exerce son influence sur les femmes à cette époque.

À l'instar de Simone de Beauvoir qui pense que la Nature est le domaine que les femmes « ont exploré avec le plus d'amour », Merete Stistrup Jensen affirme qu'il est le « topos le plus vigoureux, le plus tenace, dans lequel toute une part de la littérature des femmes s'est vue enfermer.⁸¹ » Cette notion de « nature » apparaît d'abord comme thématique, puis se développe dans la pratique d'un style naturel, c'est-à-dire non travaillé, spontané – dans l'idée d'une « oralitude ». Enfin, cette notion de « nature » dans l'écriture des femmes s'impose par le recours à des genres que l'on pourrait qualifier de « naturels », car ils se fondent eux aussi sur un style de langage oral : on pense ici au genre épistolaire, au journal intime ou encore à tout roman à la première personne. La question qui se pose alors face à cette analyse est la suivante : doit-on considérer que l'écriture des femmes ne peut-être que celle de l'intime, du récit de soi ? Voilà ce qui va être interrogé dans la partie qui suit.

b) *L'autobiographie : un genre féminin ?*

S'il apparaît alors que l'écriture des femmes s'associe quasi-systématiquement à une écriture de l'intime nous pouvons donc nous demander si le genre autobiographique, défini comme un récit racontant l'histoire de la personnalité de son auteur par lui-même, n'est pas alors un genre plutôt propice à l'écriture des femmes ? Selon Christine Planté et Béatrice Didier, réduire les possibilités de l'écriture féminine au seul genre romanesque est une façon supplémentaire de considérer la création des femmes comme un domaine à part et de leur imposer des limites dans leur liberté d'écrivain. Dans *L'Écriture-femme*, Béatrice Didier s'exprime ainsi :

Parce que les femmes ont souvent été romancières, faut-il tomber dans l'erreur de croire qu'elles ne peuvent être que romancières ? N'est-ce pas encore, malgré les immenses possibilités du roman, réduire leur pouvoir créateur ? J'avais été amenée précédemment à lire nombre de textes autobiographiques, de journaux ; mais là aussi je me méfiais du piège : cantonner l'écriture féminine dans l'intimité et l'intimisme. On peut se demander s'il n'y a pas eu un phénomène de société, une sorte de barrage systématique, qui a consisté à exclure les femmes des genres littéraires qui supposaient un contact plus direct avec le public : le pamphlet, le théâtre⁸².

Ici, il est question des femmes en tant que romancières. Si notre sujet porte plutôt sur le genre autobiographique, ce point de vue semble toutefois pertinent puisqu'il considère le genre romanesque dans sa dimension la plus générale : Béatrice Didier elle-même associe les textes autobiographiques et les journaux intimes à cette réflexion sur le romanesque puisque ce sont tout de même des récits narratifs, en opposition à d'autres genres beaucoup plus différents tels que le théâtre, la poésie ou le pamphlet. Ainsi, Béatrice Didier cherche à montrer que l'association de l'écriture féminine au genre romanesque s'explique, encore une fois, par un

⁸¹ STISTRUP JENSEN, Merete, *art. cit.*

⁸² DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 9.

phénomène d'exclusion. En effet, il est assez évident que, malgré leur inclusion partielle au sein du cercle des écrivains, les femmes n'ont toutefois pas eu la même liberté que les hommes d'écrire dans le genre littéraire qu'elles souhaitaient. Christine Planté développe elle aussi une réflexion autour du caractère féminin du genre romanesque : elle voit, à l'intérieur même des caractéristiques de ce genre, deux raisons majeures pouvant expliquer leur association au féminin :

L'explicitation du caractère féminin du genre romanesque développe deux thèmes majeurs, d'ailleurs étroitement liés. D'abord, ce n'est pas de l'art. Presque toujours, par la modestie affichée de leur propre métadiscours, et très souvent par leur pratique, qui mettait l'écriture romanesque au service d'une cause externe, personnelle, morale ou sociale, les romancières françaises du XIX^e siècle n'ont pas totalement échappé à ce reproche, et n'en ont pas mené la critique de façon absolument convaincante. [...] Deuxième motif de la caractérisation féminine du genre romanesque : c'est une autobiographie déguisée, ce n'est guère que parler de soi. Autre façon encore de dire que ce n'est pas de l'art : les femmes restent engluées dans le donné et l'individuel et sont incapables de s'élever à la création et à l'universel⁸³.

Ainsi, la limitation du pouvoir créateur des femmes au seul domaine du romanesque, c'est-à-dire dans l'ensemble des récits narratifs est, certes, plutôt discriminante mais il est vrai aussi que, jusqu'à une époque récente, les genres littéraires les plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du « je » : poésie lyrique, correspondances, journal intime ou roman chargé de flux autobiographiques. Il est donc indéniable que les femmes qui ont commencé à écrire l'ont fait, en majeure partie, par le biais des genres de l'intime. Béatrice Didier et Christine Planté mettent en relief deux explications très pertinentes à ce phénomène, mais l'attrait des femmes pour les genres narratifs de l'intime peut aussi, et surtout, s'expliquer par leur condition. En effet, faute d'une instruction identique à celle des hommes, qui aurait pu leur permettre de développer leurs capacités d'écriture, les femmes se sont alors tournées plus facilement vers une écriture fondée, totalement ou en partie, sur leurs seules expériences personnelles, puisque, comme le dit Paule Constant, « il faut que la femme apprenne sans apprendre, qu'elle écrive sans écrire, qu'elle écrive sans apprendre à écrire⁸⁴ ». La difficulté pour une femme de se faire éditer entre aussi sûrement en compte dans leurs choix d'écriture : par exemple, le journal intime s'impose comme un outil d'entraînement à l'écriture simple à utiliser, sans se destiner à être publié un jour. Christine Planté voit dans les lettres et le journal intime une « absence d'intention littéraire et publique [...] censée racheter l'acte même de l'écriture.⁸⁵ » L'utilisation des genres de l'intime, tel que le journal, est donc pour les femmes tant une façon d'accéder à l'écriture facilement et de s'y entraîner, qu'un moyen d'exercer cette écriture sans subir de reproches car elle est censée rester personnelle et privée.

Enfin, si les femmes parlent très souvent d'elles-mêmes, de quelque façon que ce soit, c'est aussi car elles y voient un moyen de dénonciation des injustices et des inégalités dont elles sont toutes victimes. Parler de soi en tant que femme c'est parler de toutes les femmes, c'est tenter de faire changer les idéologies bien ancrées dans une société discriminante en s'imposant comme un individu à part entière. Ainsi, Béatrice Didier considère que le caractère intime de

⁸³ PLANTÉ, Christine, *op. cit.*, p. 232-233.

⁸⁴ CONSTANT, Paule, *art. cit.*

⁸⁵ PLANTÉ, Christine, *op. cit.*, p. 233-234.

l'écriture des femmes répond à une identité problématique et, par conséquent, à la recherche de celle-ci :

La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme – d'autant plus, comme on l'a vu, que son écriture est souvent autobiographique. Comment écrire quand une identité vous est refusée ? [...] Le « je » n'est si envahissant dans la littérature féminine que parce que son existence est contestée⁸⁶.

Une existence mise à mal par des siècles d'inégalités et d'effacement est alors en train de renaître sous une plume disant « je ». Or, c'est à ce moment-là aussi – celui où des femmes commencent à se faire connaître par le biais de la correspondance ou de l'autobiographie – que ce genre de l'intime devient justement critiqué. D'abord écrites par des hommes – on pense bien sûr aux *Confessions* de Saint-Augustin, puis à celles de Jean-Jacques Rousseau –, les autobiographies se sont peu à peu féminisées et, à mesure que les femmes s'imposaient comme les principales écrivains de ce genre, elles ont perdu de leur valeur. C'est ce qu'explique Éliane Lecarme-Tabone dans son article sur l'autobiographie des femmes :

Le geste autobiographique des femmes perd cependant de ses contours spécifiques à la suite d'une double évolution : on note une certaine « virilisation » de leur écriture qui va de pair avec une « féminisation » de l'écriture de soi en général⁸⁷.

Les femmes présentent une « virilisation » dans leurs écrits, s'expliquant par le fait que leur écriture s'inspire et tente d'imiter les écrits déjà existants, majoritairement issus de plumes d'hommes et non de femmes. Dans un même temps, le genre autobiographique en lui-même subit une « féminisation », en cela qu'il est de plus en plus pratiqué par des femmes. Le dénigrement de l'écriture de soi devient donc, encore une fois, une façon supplémentaire de rabaisser les femmes et leur écriture. L'autobiographie féminine est alors apparue comme un genre littéraire du « manque » et de « l'excès », tel que l'énonce Béatrice Slama : « Manque d'imagination, de logique, d'objectivité, de pensée métaphysique ; manque de composition, d'harmonie, de perfection formelle. Trop de facilité, trop de facticité, trop de mots, trop de phrases, trop de mièvrerie, de sentimentalité, de désir de plaire, trop de ton moralisateur, trop de narcissisme.⁸⁸ » La critique littéraire reproche aux écrits de femmes d'être bien trop centrés sur les émotions et non sur des préoccupations plus nobles telles que la compréhension du monde. Leur écriture semble manquer de recherche, tant dans les idées que dans le style. Ces genres littéraires de l'intime sont alors qualifiés de « naturels », par opposition aux genres savants dominés par les hommes : la tragédie, la comédie, l'épopée, les grands genres poétiques... Selon Paule Constant, « les genres naturels ne cherchent d'autres apprentissages que ceux de la vie quotidienne et mondaine, ils ne cherchent d'autres inspirations que celle que donne l'expérience, ils relèvent de l'intime.⁸⁹ »

Mais les femmes qui tentent de s'imposer dans la société par l'écriture, notamment par le genre autobiographique, sont confrontées à un autre problème majeur : ont-elles une histoire assez intéressante pour pouvoir prétendre à une autobiographie ? En effet, dans sa théorisation du genre autobiographique, Philippe Lejeune précise bien que l'œuvre doit être celle d'un

⁸⁶ DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁷ LECARME-TABONE, Éliane, *art. cit.*

⁸⁸ SLAMA, Béatrice, *art. cit.*

⁸⁹ CONSTANT, Paule, *art. cit.*

homme public et connu. Cette condition est nécessaire à l'établissement du pacte autobiographique : il faut que l'individu présente une personnalité méritant son intérêt pour que le lecteur ait envie de s'intéresser à son histoire. La question de la légitimité de l'écriture autobiographique féminine se pose donc d'autant plus « dans la mesure où la normativité sociale autorise peu de variantes individuelles aux femmes⁹⁰ ». En effet, les femmes qui pendant très longtemps ont été privées d'un développement en tant qu'individu à part entière, ne pouvaient alors que très difficilement justifier la redevabilité de leur projet d'écriture autobiographique. Dans *La Force des choses*, on peut remarquer que Simone de Beauvoir s'interroge sur l'opportunité ou non de donner une suite aux *Mémoires d'une jeune fille rangée*, après avoir reçu de nombreux compliments sur ce premier tome autobiographique :

En ce moment tout m'encourage au narcissisme : le journal de Joan, un tas de lettres amicales, le livre de Gennari sur moi, mes propres souvenirs que je relis à longueur de journée en corrigeant mes *Mémoires*. Ça me décide à écrire la suite de cette autobiographie : il y a sûrement des gens que ça intéressera ; Sartre me répète, que de toute façon, j'en ai fait assez pour que la tentative soit légitime⁹¹.

Il apparaît clairement dans ce passage que c'est la question de la légitimité qui se pose en premier lieu. Ici, ce n'est pas la féminité de Simone de Beauvoir qui pose question mais plutôt le souci de savoir si son histoire personnelle est assez intéressante pour prétendre être racontée dans plusieurs volumes autobiographiques. On s'aperçoit aussi, dans cet extrait, de l'influence de Sartre dans la création de sa compagne : c'est lui qui approuve le projet et pousse Simone de Beauvoir à s'y lancer. Il semble donc que la présence d'un mentor masculin reste nécessaire à l'établissement d'un projet d'écriture. Mais qu'en est-il alors aujourd'hui de cette grande reconstitution autobiographique ? Simone de Beauvoir est une des femmes les plus renommées dans l'histoire de ce genre, mais les critiques s'opposent parfois dans l'analyse de ses écrits. Doit-on parler d'autobiographie ou de mémoires ? Comment se manifeste l'identité du narrateur et du personnage dans le texte ? L'identité féminine de l'auteur joue-t-elle un rôle dans la capacité du texte à faire autorité ? Ces interrogations seront au centre de notre troisième partie.

3) Le genre autobiographique et son auteur.

a) *Autobiographie ou « Mémoires » ?*

Étudier une œuvre, comme c'est le cas ici des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, c'est tout d'abord considérer le genre dans lequel le texte s'inscrit. De nombreux critiques littéraires se sont attachés, depuis plusieurs années, à définir le genre qu'est l'autobiographie. Mais sa théorisation s'est faite tardivement. En effet, si l'on regarde la place de l'autobiographie ou de tout récit de soi dans le XIX^e siècle, nous remarquons que ces derniers n'étaient pas encore revendiqués comme tels. De nombreux auteurs, notamment ceux qui se réclament du courant Romantique, choisissent de placer leur sensibilité personnelle au cœur de leurs œuvres, même les moins autobiographiques. Ils développent une « passion romantique du Moi⁹² », pour reprendre les termes de Philippe Amen, qui se caractérise par une envie de rendre

⁹⁰ Voir PLANTÉ, Christine, *op. cit.*, p. 234.

⁹¹ BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, II, *op. cit.*, p. 183.

⁹² AMEN, Philippe, « L'écrivain par lui-même. Autoportrait, autobiographie et journal intime au XIX^e siècle », dans *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, « Quadrige », 2006, p. 377.

compte, au cœur de leurs œuvres, de leur intériorité, d'expériences vécues, voire de se faire chroniqueur d'événements de leur époque. On pense bien sûr aux *Mémoires d'Outre-Tombe* (1849) de Chateaubriand, ou encore à *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) de Musset. Ainsi, le Moi commence déjà à être au centre des préoccupations d'un certain nombre d'écrivains, mais ce n'est qu'au XX^e siècle que la parole personnelle se développe et devient un genre à part entière. Sa théorisation se fait d'abord à partir d'un point de vue psychologique, en 1956, avec Georges Gusdorf, puis par l'approche stylistique de Starobinski en 1970, et, enfin, grâce aux analyses et aux définitions pragmatiques de Philippe Lejeune en 1975⁹³. Mais le genre autobiographique reste encore aujourd'hui complexe à définir puisqu'il peut se présenter sous des formes très diverses selon les choix d'écriture de son auteur. Dès le XXI^e siècle s'ouvre alors une nouvelle réflexion, par le biais de Jean-Louis Jeannelle dans son ouvrage intitulé *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle* (2008), autour de la question du rapport étroit entre les différents genres de récits de soi, principalement l'autobiographie et les mémoires.

Il convient alors pour ce travail de considérer l'œuvre de Simone de Beauvoir dans la tradition autobiographique et de voir en quoi elle répond ou non aux codes de ce genre. Son intention est-elle proche de ce qui caractérise l'autobiographie ou plutôt similaire à ce qui représente le genre mémorial ? Comme l'explique Georges Gusdorf, « toutes les écritures du moi ne répondent pas à une intention identique⁹⁴ ». Il faut donc, devant chaque récit de soi, se demander quel est le programme de celui qui se décide à entreprendre cette rédaction. Tout d'abord, il faut s'interroger sur le style et la construction du récit afin de déterminer s'il entre bien dans le genre des récits de soi. Ce genre, que Jean-Louis Jeannelle nomme « l'archigénre des récits de soi⁹⁵ », renvoie à la catégorie des « Mémoires » qui, jusqu'au XIX^e siècle, désigne dans son sens le plus englobant tous les écrits à la première personne. Parmi ces différents écrits que sont le journal intime, la correspondance, le témoignage, l'autobiographie, l'autoportrait ou encore les mémoires, les frontières sont souvent difficiles à définir. Si le terme de « Mémoires » était au départ utilisé pour définir l'ensemble des récits de soi, il s'est peu à peu précisé et adapté aux ouvrages « dans lesquels l'auteur, quel que soit son poste d'observation (la cour, Paris ou la province), fournit des indications précises sur les faits importants de l'histoire de France.⁹⁶ » Cette réduction du genre des mémoires à une seule catégorie spécifique de récit intime s'explique par le développement de l'autobiographie, sous la plume de Rousseau notamment, venant imposer le genre autobiographique comme modèle dominant des récits de soi.

Plusieurs critiques se sont alors attachés à définir les caractéristiques propres à l'autobiographie et/ou aux mémoires, afin de donner des clés pouvant permettre de les différencier. Ce sont ces deux genres principaux de récit de soi qui vont nous intéresser ici puisque l'œuvre autobiographique de Simone de Beauvoir se situe à la frontière entre une autobiographie classique et des mémoires historiques – nous verrons au fur et à mesure pourquoi. Philippe Lejeune fut un des premiers à théoriser l'autobiographie en 1975, dans son ouvrage *Le Pacte autobiographique*. Selon lui, l'œuvre autobiographique répond à quatre grandes caractéristiques devant toutes être présentes afin de pouvoir classer le texte dans le genre autobiographique : c'est un récit en prose dont le sujet traité est la vie individuelle,

⁹³ Voir la réflexion de CESPEDES, Jaime, « Le problème ontologique de l'autobiographie », dans *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 27/10/2014.

⁹⁴ GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990, p. 253.

⁹⁵ JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁶ *Id.*, p. 45.

l'histoire d'une personnalité et où se manifeste une triple identité auteur-narrateur-personnage, dans une perspective rétrospective. Partant de cette analyse du genre autobiographique, il définit alors tous les autres genres de récit de soi, dans lesquels ces conditions ne sont pas entièrement remplies. Selon lui, les mémoires se distinguent de l'autobiographie sur le point du « sujet traité » qui n'est pas *principalement* dans les mémoires celui de l'histoire de la personnalité. Il convient de souligner ici le terme « principalement » puisque Philippe Lejeune lui-même insiste sur les multiples variations existant dans tous ces genres de l'intime et qui rendent alors plus complexe l'établissement d'une définition précise et indiscutable. Il dit ainsi au sujet de l'autobiographie :

Le texte doit être principalement un récit, mais on sait toute la place qu'occupe le discours dans la narration autobiographique ; la perspective, principalement rétrospective : cela n'exclut pas des sections d'autoportrait, un journal de l'œuvre ou du présent contemporain de la rédaction, et des constructions temporelles très complexes ; le sujet doit être principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité : mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place⁹⁷.

Les mémoires auraient donc plutôt une visée historique, tandis que l'autobiographie serait le récit d'une histoire individuelle et personnelle. Or, il apparaît vite que les frontières ne sont pas si nettes et, comme le dit Philippe Lejeune, une autobiographie peut tout à fait donner une certaine place au récit historique. Le théoricien voit alors la notion de « témoin » comme un outil de distinction entre ces deux genres :

Dans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le *point de vue* individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auquel il appartient. Sauf dans le cas d'hommes de génie qui identifient audacieusement leur histoire personnelle à l'histoire de l'univers, il n'y a pas identité de l'auteur et du sujet traité. Dans l'autobiographie, au contraire, l'objet du discours est l'individu lui-même⁹⁸.

Sur cette distinction entre autobiographie et mémoires, Georges Gusdorf, à la suite de Philippe Lejeune, se trouve lui aussi assez partagé. Dans son ouvrage sur les écritures du moi, l'auteur évoque le point de vue de Bernd Neumann dans *Identität und Rollenzwang* qui revendique une « division chronologique » entre l'autobiographie et les mémoires, permettant de distinguer entre eux les deux genres. L'autobiographie lui apparaît comme le « domaine de la jeunesse », la « période molle de la vie », tandis que les mémoires seraient « l'attestation d'une personnalité parvenue à maturité, et assumant ses responsabilités au sein de l'ordre social⁹⁹ ». Selon Neumann, « tandis que les Mémoires évoquent le cheminement d'un individu en tant que porteur d'un rôle social, l'autobiographie décrit la vie d'un homme non encore socialisé, l'histoire de son devenir et de sa formation, sa croissance jusqu'à son incorporation dans la société.¹⁰⁰ »

Gusdorf donne ainsi à voir dans son œuvre le point de vue de Bernd Neumann qui pourrait s'avérer cohérent. En effet, il est vrai que les autobiographies classiques traitent

⁹⁷ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14-15.

⁹⁸ LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 11.

⁹⁹ GUSDORF, Georges, *op. cit.*, 1990, p. 261.

¹⁰⁰ *Ibid.*

souvent en majeure partie du temps de l'enfance et de l'adolescence, même si beaucoup d'entre elles parlent aussi ensuite de l'âge adulte. Or, si l'on regarde les œuvres autobiographiques de Simone de Beauvoir, on remarque que le premier tome¹⁰¹, qualifié sans conteste d'autobiographie par tous les critiques du genre, s'arrête en 1929. À cette époque, Simone de Beauvoir a vingt-et-un ans et s'apprête à mener sa propre vie, à s'intégrer dans la société. Doit-on alors considérer que le premier tome, traitant de son évolution d'enfant jusqu'à l'âge adulte, appartient pour cela au genre autobiographique et que le reste de ses œuvres sont des mémoires ? Georges Gusdorf juge la distinction de Neumann assez mauvaise, dans le sens où elle dégrade selon lui le temps de l'enfance et de l'adolescence, en les définissant comme moins importants, comme un temps perdu. Pour Georges Gusdorf, ce qui caractérise alors le genre des mémoires c'est « l'importance primordiale accordée à l'ordre du monde, au sein duquel l'individu affirme sa position, à la fois sujet et objet dans les grands rythmes de l'histoire.¹⁰² » Le mémorialiste est donc pour Gusdorf un « témoin de l'histoire », un individu qui rend compte d'événements dont il fut uniquement « le spectateur ou l'acteur¹⁰³ ». Ainsi, l'autobiographie serait donc plus centrée sur « la réalité du moi » que sur « la réalité du monde » ? Georges Gusdorf considère qu'il n'y a pas de réponse univoque : selon lui, quelques tendances majeures de chaque genre peuvent être mises en évidence mais il considère que l'opposition entre mémoires et autobiographie ne présente pas de réel intérêt quant à l'analyse d'un récit de soi.

En fin de compte, l'opposition entre mémoires et autobiographies demeure sans valeur lorsqu'il s'agit d'une grande œuvre, dont l'unité s'affirme en vertu d'une autonomie qu'il serait absurde de mettre en question à propos de tel ou tel détail. Tout au plus peut-on faire valoir que l'un des deux genres met l'accent sur la vie privée du sujet de l'histoire, tandis que l'autre concerne sa vie publique, ses engagements dans les grands intérêts du monde. L'autobiographie proprement dite serait plutôt égocentrique, les mémoires cosmocentriques ou sociocentriques, toutes les formes intermédiaires pouvant se présenter entre les deux attitudes extrêmes ; l'auteur d'écritures du moi est, bien entendu, libre de choisir tel style qui convient à son projet¹⁰⁴.

L'opposition entre mémoires et autobiographie se ferait donc d'après le champ de récit adopté : si l'auteur choisit de parler uniquement de sa vie privée et de son individualité alors il s'agira d'une autobiographie ; au contraire, s'il est question d'une vie publique et d'engagements dans la société nous parlerons de mémoires. Mais alors comment considérer l'ensemble de l'œuvre autobiographique de Simone de Beauvoir ? En effet, l'auteur traite tant de l'histoire de sa personnalité et de sa construction individuelle, que de ses engagements dans la société et de sa vision des événements historiques de son époque. Jean-Louis Jeannelle, qui s'est concentré sur la notion de « Mémoires »¹⁰⁵, a étudié des cas particuliers tel que celui de Simone de Beauvoir. Il s'accorde assez bien avec ses prédécesseurs sur la définition des « Vies majuscules » et des « Vies minuscules »¹⁰⁶ :

¹⁰¹ Dans l'ordre : *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), *La Force de l'âge* (1960), *La Force des choses* (1963).

¹⁰² GUSDORF, Georges, *op. cit.*, 1990, p. 265.

¹⁰³ *Id.*, p. 251.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 266.

¹⁰⁵ Voir JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*

¹⁰⁶ Dans son ouvrage, Jeannelle instaure un code d'écriture permettant de distinguer l'autobiographie et les Mémoires : il utilise une majuscule pour le terme « Mémoires » ou « Souvenirs » lorsqu'il s'agit du genre littéraire

Si l'autobiographie est le récit que « quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle », selon la formule de Philippe Lejeune, les Mémoires, quant à eux, sont le récit d'une vie dans sa condition historique : un individu y témoigne de son parcours d'homme emporté dans le cours des événements, à la fois acteur et témoin, porteur d'une histoire qui donne sens au passé. L'autobiographie rend compte de ce qui distingue un sujet, c'est-à-dire une identité telle qu'elle s'est peu à peu construite dans un contexte familial et social donné ; les Mémoires attestent une vie dans sa dimension publique et collective : trajectoire dont on reconstitue la cohérence générale (origines, formation, engagements, tournants), regard porté sur une période historique circonscrite (guerre, crise nationale, génération), peinture d'une action, politique, militante ou professionnelle, ayant conduit son auteur à se tenir au cœur des conflits d'une époque donnée¹⁰⁷.

Ainsi, selon Jean-Louis Jeannelle, il y a également une distinction à faire entre vie privée et vie publique, permettant de particulariser ces deux genres de récit de soi. Pour le critique, l'autobiographie reconstitue « l'origine de son identité » dans un ensemble de souvenirs qui n'appartiennent qu'à celui qui les raconte, tandis que le mémorialiste « envisage sa vie [...] dans sa partie la plus digne d'intéresser ses contemporains » en visant une représentativité universelle¹⁰⁸. Selon lui, même si Simone de Beauvoir rend compte dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* d'un type sociologiquement codifié par une description de la classe bourgeoise, elle reste tout de même dans le genre autobiographique car elle ne raconte son appartenance à cette classe que pour « valoriser le processus d'émancipation par lequel elle s'est peu à peu détachée de ce modèle identitaire imposé¹⁰⁹ ».

D'après les analyses des différents critiques sur la question, il ressort donc que les *Mémoires d'une jeune fille rangée* s'apparente au genre autobiographique, tandis que la suite de la trilogie répond plutôt au genre des mémoires. Toutefois, dès le premier tome de son autobiographie, Simone de Beauvoir, même si elle raconte sa vie privée, prétend déjà à une certaine universalité de son récit. C'est ce que Georges Gusdorf appelle la « permanence du rapport au monde ». En effet, tout écrivain qui entreprend de raconter l'histoire de sa vie n'est jamais entièrement coupé du monde qui l'entoure.

Le mémorialiste se propose de dresser l'inventaire d'un monde, espace et temps, ordre social au sein duquel il a vécu ; *Histoire de mon temps*, comme disait Guizot. L'autobiographe entreprend de faire le tour de sa propre conscience, déliée de tout enracinement dans le milieu environnant. Mais une conscience est toujours conscience au monde, conscience d'un monde en germe dans une pensée. Un monde renvoie toujours à une conscience, dont il expose la détente, la figuration en forme d'univers. Le parcours des Mémoires et celui de l'Autobiographie ne sont pas contradictoires, ni même opposés ; ils seraient plutôt concentriques, le second s'efforçant de demeurer au plus près du noyau du sens, le premier s'abandonnant à la force centrifuge qui projette la conscience en expansion d'univers¹¹⁰.

et il développe aussi deux périphrases qui sont « Vies majuscules », en référence aux Mémoires, et « Vies minuscules », pour renvoyer à l'autobiographie.

¹⁰⁷ JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 369-370.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ GUSDORF, Georges, *op. cit.*, p. 273-274.

Lors d'une conférence donnée au Japon, le 11 octobre 1966, Simone de Beauvoir s'exprime sur son expérience d'écrivain. Lorsqu'elle évoque son écriture autobiographique, le point de vue de Gusdorf est clairement approuvé puisqu'elle revendique son souci de représenter une « généralité » :

Dans le roman, l'auteur ne s'introduit qu'indirectement. Il s'agit au contraire dans l'autobiographie de partir de la singularité de ma vie pour retrouver une généralité, celle de mon époque, celle du milieu où je vis. C'est extrêmement important, cette visée de la généralité, parce que si vous écrivez tout simplement un recueil d'anecdotes, il n'a aucune espèce d'intérêt pour personne¹¹¹.

Toute autobiographie se trouve donc chargée de la réalité du monde, malgré l'enjeu premier du parler de soi et seulement de soi. L'autobiographe se raconte toujours au sein d'un contexte social, familial. Il évoque une classe, des conditions de vie qui donnent à voir la réalité du monde dans lequel il évolue. Ainsi, même si l'autobiographie est le genre de l'intime, elle révèle souvent une part de description sociale ou historique qui pourrait l'apparenter au genre des mémoires. De plus, il ne faut pas oublier que Simone de Beauvoir elle-même a choisi d'intituler le premier tome de ses récits de soi « *Mémoires d'une jeune fille rangée* ». Elle a donc volontairement utilisé le terme « Mémoires » et non « autobiographie ». Est-ce là une façon d'exprimer implicitement son point de vue sur la question ? N'est-ce pas finalement la démonstration d'un récit qui se veut universel, qui cherche une généralité bien plus marquée que dans une autobiographie classique ?

La frontière entre les deux genres reste donc, encore aujourd'hui, parfois complexe à analyser en raison des nombreuses libertés d'écriture dont font preuve les autobiographes au fil du temps. Mais, globalement, ce qui fait autorité selon Philippe Lejeune pour parler d'une autobiographie c'est l'identité : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage¹¹² ».

b) *La question de l'identité.*

Une fois que l'appartenance de l'œuvre étudiée au genre qui lui correspond est bien déterminée, se pose alors une autre question qu'il convient d'interroger devant tout récit de soi : comment s'exprime l'identité du narrateur et du personnage dans le texte ? L'auteur peut-il affirmer sa présence, manifester son identité dans un récit à la première personne ? Selon Philippe Lejeune, l'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque par l'emploi de la première personne. Il fait alors référence à ce que Gérard Genette appelle la narration « autodiégétique ». Mais selon le spécialiste du genre autobiographique, il faut bien distinguer les différents « je ». En effet, comme l'explique Danièle Sallenave, « les Mémoires connaissent toujours ce dédoublement entre le je qui raconte et le je raconté, le je qui parle et le je dont on parle¹¹³ ». Ainsi, il convient donc de se demander, face à tout récit de soi, à qui la première personne employée renvoie. Pour Philippe Lejeune, il y a alors deux critères : d'un côté se trouve la « personne grammaticale », c'est-à-dire le pronom personnel majoritairement employé tout au long du récit, de l'autre, l'identité des individus auxquels cette première personne grammaticale renvoie. Ainsi, sous le « je » autobiographique

¹¹¹ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 449.

¹¹² LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹³ SALLENAVE, Danièle, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 352.

se cachent différentes identités : l'auteur apparaissant comme garant d'une personne réelle, condition indispensable à l'écriture d'une autobiographie ; le narrateur, figure de l'auteur posant un point de vue rétrospectif et critique sur sa propre vie ; le personnage enfin, individu fictif mais représentatif de l'auteur par un grand nombre de facettes similaires à la réalité.

La question se pose alors de savoir comment s'exprime dans un texte la présence de ces trois instances qui renvoient toutes à une seule et même personne. Selon Philippe Lejeune, l'identité du « je » se manifeste dans le nom propre, avant même d'être présente dans la première personne :

Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom¹¹⁴.

Ainsi, par son nom, l'auteur met son existence « hors de doute ». C'est une façon de s'engager à renvoyer à une *personne réelle*, tel que le dit Lejeune dans sa définition de l'autobiographie¹¹⁵. Pour qu'il y ait autobiographie, il faut donc une identité de nom entre l'auteur, tel qu'il figure sur la couverture, le narrateur du récit et le personnage. Cette triple identité renvoie à tous les genres de littérature intime et, dans certains cas, aux mémoires également comme le fait Simone de Beauvoir dans *La Force de l'âge* et *La Force des choses*¹¹⁶.

Or, après avoir considéré le nom propre comme garant de l'identité du « je » autobiographique, il convient aussi de se demander comment l'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage peut se manifester dans le texte. Par quels moyens, autre que celui d'utiliser le même nom, l'autobiographe peut-il rendre compte de son identité et prouver que c'est bien de lui-même qu'il est question sous le « je » ? Tout d'abord, selon Philippe Lejeune, l'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage peut se manifester de manière implicite, soit par l'emploi d'un titre montrant que l'on est bien dans une autobiographie, soit par une section initiale dans l'œuvre où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur. Cette identité peut aussi se révéler de manière patente par une concordance entre le nom de l'auteur et le nom que se donne le narrateur-personnage dans le texte.

Regardons le cas de Simone de Beauvoir : le titre de son œuvre est *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Le terme « Mémoires » indique de façon claire qu'il s'agit du récit de vie d'une personne. Mais peut-on être sûrs à la lecture du titre qu'il s'agit de la vie de Simone de Beauvoir ? En effet, l'auteur choisit d'utiliser la périphrase « jeune fille rangée » pour se désigner. Cela donne donc une indication temporelle sur la période dans laquelle va se dérouler

¹¹⁴ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 23.

¹¹⁵ Définition de l'autobiographie selon Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »

¹¹⁶ Nous notons ici que la triple identité n'apparaît que dans certains cas dans les mémoires puisque certains mémorialistes dérogent à cette règle : dans ses *Mémoires de guerre*, Charles de Gaulle se raconte à plusieurs reprises à la troisième personne du singulier.

le récit puisqu'il s'agit de l'histoire d'une « jeune » fille, mais il n'est pas forcément encore très clair qu'il est question de l'auteur. De plus, le déterminant « une » évoque un personnage indéfini et semble mettre à distance l'auteur, comme si cette jeune fille rangée pouvait renvoyer à plusieurs filles à la fois. Est-ce toujours dans un souci d'universalité que Simone de Beauvoir choisit d'employer cette périphrase ? Quoi qu'il en soit, le titre évoque à la fois précisément un récit de soi, tout en n'impliquant qu'indirectement son auteur. Ensuite, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* ne présente pas de section initiale venant justifier le projet de l'auteur ou exposant un engagement de sincérité envers le lecteur. Là encore, il peut subsister des doutes quant au fait qu'il s'agit bien d'une autobiographie de l'auteur. Cependant, il y a bien dans l'ensemble de l'œuvre une concordance entre le nom de l'auteur apparaissant sur la couverture et le nom du narrateur-personnage dans le texte. Cette identité nominale apparaît comme « l'expression minimale¹¹⁷ » de l'engagement autobiographique de l'auteur, pour reprendre les termes d'Éliane Lecarme-Tabone. Ainsi, c'est uniquement grâce à cela que le lecteur comprend, dès les premières pages, qu'il est bien dans une autobiographie.

Mais l'identité de celui qui dit « je » dans le texte autobiographique peut aussi être remise en question par le pacte de vérité. Est-ce vraiment l'histoire réelle de l'auteur ? Le personnage n'appartient-il pas, dans une certaine mesure, à la fiction ? Si le premier tome des mémoires de Beauvoir ne présente pas de section initiale venant justifier le projet d'écriture, ce n'est pas le cas de *La Force de l'âge*. En effet, dans ce deuxième tome, Simone de Beauvoir écrit un prologue dans lequel elle fait part aux lecteurs de son projet. Cela lui permet d'expliquer pourquoi elle a écrit le premier tome, mais aussi pourquoi elle ressent le besoin de lui donner une suite. C'est aussi le lieu où elle précise son pacte de sincérité :

Cependant, je dois les prévenir que je n'entends pas leur dire *tout*. J'ai raconté sans rien omettre mon enfance, ma jeunesse ; mais si j'ai pu sans gêne, et sans trop d'indiscrétion, mettre à nu mon lointain passé, je n'éprouve pas à l'égard de mon âge adulte le même détachement et je ne dispose pas de la même liberté. Il ne s'agit pas ici de clabauder sur moi-même et sur mes amis ; je n'ai pas le goût des potinages. Je laisserai résolument dans l'ombre beaucoup de choses¹¹⁸.

Dans ce passage, Simone de Beauvoir affirme donc avec beaucoup d'honnêteté qu'elle ne fera pas de ce deuxième tome un récit aussi sincère que le premier. Pour autant, elle n'entachera pas la vérité, mais elle choisira volontairement de ne pas raconter certains faits de son existence. Ainsi, Jean-Louis Jeannelle parle d'une « posture mémoriale » chez l'écrivain qui se raconte :

Devenir mémorialiste, c'est bien, au sens le plus fort du terme, « adopter une posture », c'est-à-dire prendre une pose qui réponde à une situation sociale, politique et culturelle précise, joindre à un crédit antérieur, acquis au terme d'une carrière ou d'un parcours, un modèle de comportement auquel des références et des valeurs établies sont attachées¹¹⁹.

L'idée d'« adopter une posture » est intéressante puisqu'elle sous-entend un acte volontaire et réfléchi. Si le mémorialiste choisit d'adopter une posture c'est qu'il n'est plus entièrement naturel. Par exemple, il peut chercher par cette posture à rendre compte d'un aspect un peu idéalisé de lui-même : il accentue ses valeurs, floute ses défauts. L'objectif premier de

¹¹⁷ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁸ BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹ JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 310.

l'autobiographe est de faire croire à une réalité : Philippe Lejeune parle de « pacte référentiel¹²⁰ ». Un texte référentiel prétend apporter une image du réel, une ressemblance au vrai. C'est là que la notion de « vraisemblance » entre en jeu : par définition, c'est le « caractère de vérité possible de quelque chose ». Ainsi, tout autobiographe qui entame le récit de sa vie s'engage à rendre compte d'une vraisemblance plutôt que d'une réalité exacte. Ce qui importe finalement, à la lecture d'un récit autobiographique, ce n'est pas de vérifier l'exactitude des faits racontés mais de comprendre comment l'auteur recrée son univers.

Comme le pacte autobiographique, le pacte mémorial suppose un strict respect de la référentialité. Mais le premier repose avant tout sur la « sincérité » de son auteur (c'est le mot qu'utilise Rousseau), alors que le second résulte plus précisément de l'exactitude des assertions avancées. L'autobiographe s'engage à dire une vérité dont il est, d'une certaine manière, le seul garant, le seul possesseur – lui opposer une épreuve de vérification sur quelques points précis n'entame finalement pas l'essentiel. La vérité à laquelle le mémorialiste aspire relève, quant à elle, directement de l'histoire ; celui-ci n'est pas le libre propriétaire de son passé, mais son usufruitier¹²¹.

De plus, l'autobiographe apparaît comme le « seul garant » de la vérité qu'il raconte dans son œuvre. Cela rend le procédé de vérification plus complexe puisque, pour de nombreux éléments, seul l'auteur peut savoir si les faits racontés se sont réellement déroulés de la sorte. Plus encore, le récit rétrospectif soulève lui aussi une difficulté. En effet, il peut être dur de raconter son passé et de rendre compte de son esprit d'enfant ou d'adolescent, lorsque celui-ci a évolué à l'âge adulte. C'est ce que Georges Gusdorf défend :

Lorsque l'homme qui écrit se prend lui-même comme sujet-objet de ses écritures, il inaugure le nouvel espace de l'intimité, dialogue de soi à soi, à la recherche d'une coïncidence impossible, car le moi témoin n'est pas identique au moi tenu à distance, et dont il s'agit de dessiner les configurations¹²².

Sur ce point, il est vrai que, dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir fait très souvent intervenir son point de vue d'adulte pour le mettre en confrontation avec son propre personnage. Grâce au recul critique que permet le récit rétrospectif, elle peut alors analyser ou comprendre des faits qui se sont produits dans le passé¹²³. Mais finalement, l'autobiographie qui prétend approcher la vérité de son auteur au plus près, n'en dit-elle pas moins sur ce dernier qu'un texte entièrement fictionnel ? Philippe Lejeune parle de « pacte fantasmatique » :

Quelle est cette « vérité » que le roman permet d'approcher mieux que l'autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique ? Si l'on peut dire, c'est en tant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai. Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le pacte fantasmatique¹²⁴.

¹²⁰ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 36.

¹²¹ JEANNELLE, Jean-Louis, op. cit., p. 371-372.

¹²² GUSDORF, Georges, op. cit., p. 22.

¹²³ Voir « L'articulation des différentes voix narratives », p. 49.

¹²⁴ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 42.

Beaucoup d'auteurs, après avoir écrit des romans, ont revendiqué l'aspect autobiographique qui s'y cachait à l'intérieur. On pense à André Gide qui disait : « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi-sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman¹²⁵ », ou encore à François Mauriac : « Seule la fiction ne ment pas ; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue.¹²⁶ » Mais, selon Philippe Lejeune qui considère cette affirmation comme une « illusion naïve », ce n'est là qu'un moyen déguisé de désigner un « espace autobiographique ». Par ce terme, Philippe Lejeune entend l'espace dans lequel les auteurs veulent que les lecteurs lisent l'ensemble de leur œuvre : ils disent de façon implicite que de nombreux éléments autobiographiques se cachent dans leurs romans et incitent les lecteurs à les chercher. Ce « pacte fantasmatique » est intéressant pour notre travail puisque Simone de Beauvoir, qui a publié un vaste ensemble autobiographique, semble aussi parler indirectement d'elle dans ses romans. C'est le point de vue qu'adopte Jean-Louis Jeannelle sur son œuvre : pour lui, Simone de Beauvoir a entamé par son écriture un « véritable programme d'écriture de soi¹²⁷ », utilisant toutes les formes d'écrits à la première personne, notamment le roman. Mais alors comment considérer les *Mémoires d'une jeune fille rangée* au vu de ces nombreuses interrogations sur le genre ?

c) Simone de Beauvoir : une femme à l'exercice des mémoires.

Je me suis lancée dans une imprudente aventure quand j'ai commencé à parler de moi : on commence, on n'en finit pas. Mes vingt premières années, il y a longtemps que je désirais me les raconter ; je n'ai jamais oublié les appels que j'adressais, adolescente, à la femme qui allait me résorber en elle, corps et âme : il ne resterait rien de moi, pas même une pincée de cendres ; je la conjurais de m'arracher un jour à ce néant où elle m'aurait plongée. Peut-être mes livres n'ont-ils été écrits que pour me permettre d'exaucer cette ancienne prière. À cinquante ans, j'ai jugé que le moment était venu ; j'ai prêté ma conscience à l'enfant, à la jeune fille abandonnée au fond du temps perdu, et perdues avec lui. Je les ai fait exister en noir et blanc sur du papier¹²⁸.

C'est ainsi que Simone de Beauvoir justifie son désir de raconter sa vie dans une œuvre. Elle exprime dans ce passage son angoisse d'être oubliée, réduite en « cendres » : on voit qu'elle utilise de nombreux termes associés au vide, tels que « rien », « néant », « abandonnée », « perdu ». Elle oppose à cela l'importance de l'écriture, qui apparaît pour elle comme la seule échappatoire au vide angoissant de l'existence. Finalement, l'écriture autobiographique apparaît très souvent comme une façon de justifier et d'expliquer son existence. Georges Gusdorf parle d'une « remise en jeu de l'existence » :

La décision initiale des écritures du moi exprime le vœu d'une remise en jeu de l'existence, sous l'effet d'une nécessité intime, d'un désaccord entre le sujet et sa vie propre. Un individu, jusque-là satisfait de se laisser aller jour après jour au fil du temps comme la plupart des hommes, ressent la nécessité, à la suite de telle ou telle circonstance intime de marquer un temps d'arrêt, de prendre du

¹²⁵ GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1972, p. 278.

¹²⁶ MAURIAC, François, *Écrits intimes : commencements d'une vie*, 1953, p. 14.

¹²⁷ JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 171.

¹²⁸ BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 11.

recul, et de tenter de regrouper la matière éparpillée de son être personnel. Ce besoin d'un nouveau contact de soi à soi correspond à une intention critique. Le sujet se demande s'il n'a pas perdu son temps, gaspillé sa vie, anxiété ou angoisse suscitant un besoin de récapitulation avec désir latent de justification¹²⁹.

L'autobiographie de Simone de Beauvoir se compose de plusieurs tomes qu'il est difficile de classer de la même manière dans la tradition autobiographique. En effet, si l'on se concentre uniquement sur les trois premiers et principaux ouvrages autobiographiques, il est assez évident que *La Force de l'âge* et *La Force des choses* sont facilement associables puisqu'ils relatent tous les deux des moments de sa vie d'adulte. Cependant, le premier tome, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, se distingue des autres puisqu'il ne raconte que la période d'enfance et d'adolescence de Simone de Beauvoir. Il se termine au moment où l'auteur obtient son agrégation et rencontre Jean-Paul Sartre pour la première fois. Ainsi, le récit d'enfance inhérent à une autobiographie, n'est présent que dans le premier tome, ce qui peut poser question quant à l'appartenance du reste des œuvres au genre autobiographique. Toutefois, les trois tomes forment une unité d'ensemble et il serait donc difficile de les considérer comme ouvrage à part entière, sans tenir compte de ceux qui les entourent.

Mais c'est principalement le premier tome, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, qui guide cette recherche et qu'il convient donc d'analyser plus en détail. Selon Philippe Lejeune, une autobiographie classique répond généralement à deux modèles principaux, qui sont le récit de vocation et le récit de conversion. D'après lui, le récit de vocation se définit comme un récit qui « retrace les origines sociales, la première éducation (avec quelques scènes indiquant une vocation précoce ou quelque trait révélateur), les études, les lectures, la carrière, les œuvres, les rencontres.¹³⁰ » Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* présente donc clairement un récit de vocation puisque Simone de Beauvoir y raconte son éducation – au cours Désir notamment –, évoque son appartenance à la classe bourgeoise et, surtout, explique comment s'est peu à peu dessinée sa vocation d'écrivain :

Je me rends compte aujourd'hui que dans ma future création, comme dans ma poupée Blondine, c'est moi que je projetais. Tel était le sens de ma vocation : adulte, je reprendrais en main mon enfance et j'en ferais un chef-d'œuvre sans faille. Je me rêvais l'absolu fondement de moi-même et ma propre apothéose¹³¹.

En cela, c'est donc tout particulièrement dans ce premier volume que le lecteur se trouve face au récit de « vocation » de l'auteur. Toutefois, *La Force de l'âge* et *La Force des choses* peuvent aussi correspondre au « récit de vocation » puisqu'ils représentent eux aussi la carrière de Simone de Beauvoir, notamment avec le récit de la publication de ses premières œuvres. La seconde dimension inhérente à l'autobiographie c'est le récit de conversion : il est évidemment présent dans le premier volume autobiographique de Simone de Beauvoir puisqu'elle explique la perte de sa foi en Dieu :

Un soir, à Meyrignac, je m'accoudai, comme tant d'autres soirs, à ma fenêtre ; une chaude odeur d'étable montait vers les glaces du ciel ; ma prière prit faiblement son essor, puis retomba. J'avais passé ma journée à manger des pommes interdites et à lire dans un Balzac prohibé, l'étrange idylle d'un homme et d'une panthère ; avant de m'endormir, j'allais me raconter de drôles

¹²⁹ GUSDORF, Georges, *op. cit.*, p. 257.

¹³⁰ LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 41.

¹³¹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 77.

d'histoires, qui me mettraient dans de drôles d'états. « Ce sont des péchés », me dis-je. Impossible de tricher plus longtemps : la désobéissance soutenue et systématique, le mensonge, les rêveries impures n'étaient pas des conduites innocentes. Je plongeai mes mains dans la fraîcheur des lauriers-cerises, j'écoutai le glou-glou de l'eau, et je compris que rien ne me ferait renoncer aux joies terrestres. « Je ne crois plus en Dieu », me dis-je, sans grand étonnement¹³².

La présence du récit de conversion dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* est donc indiscutable, en cela que l'œuvre présente un « tournant » capital dans la vie de Simone de Beauvoir. L'auteur utilise d'ailleurs elle-même le terme de « conversion¹³³ ». Cependant, la conversion se définit plutôt comme l'action d'adhérer à une religion, de passer de l'incroyance à la foi religieuse – ce qui est donc l'inverse du cas de Simone de Beauvoir ici –, mais nous pouvons tout de même parler de récit de conversion au sens où l'entend Éliane Lecarme-Tabone :

L'autobiographie religieuse, dont le récit de conversion constitue une branche importante, précède l'autobiographie proprement dite et continue à se développer ensuite de façon autonome. L'autobiographie moderne peut cependant retenir, sous forme laïcisée, certains traits du genre qui l'a précédé, notamment le modèle du récit de conversion. Celui-ci est fondé sur l'existence d'un « tournant », moment à partir duquel la vie a pivoté. Il implique également que l'autobiographe explicite les nouvelles croyances auxquelles il a adhéré¹³⁴.

Simone de Beauvoir appartient donc à l'autobiographie moderne et renouvelle la tradition autobiographique religieuse du récit de conversion, tel que l'était celui de Saint-Augustin. Elle développe ici un « anti-récit de conversion », venant souligner une période capitale de sa vie puisqu'elle lui permettra de reconsidérer sa place dans le monde. Or, en pensant le récit de conversion comme celui d'un tournant capital dans la vie de l'auteur, on pourrait alors le distinguer également dans *La Force de l'âge* et *La Force des choses*. Selon Jean-Louis Jeannelle, Simone de Beauvoir expose dans *La Force de l'âge* « l'aventure de deux intellectuels petits-bourgeois que leurs idées et leurs plaisirs détournent des événements, mais auxquels la guerre fait prendre conscience de leur participation à la vie collective – la révélation individuelle vaut examen de conscience collectif, l'optimisme naïf des forces de gauche françaises étant identifié comme la principale raison d'un tel aveuglement.¹³⁵ » Ainsi, il semble que la suite des œuvres autobiographiques de Simone de Beauvoir, et notamment *La Force de l'âge*, évoquent une nouvelle conversion. Cette fois la conversion s'impose sur le plan de l'engagement : la guerre apparaît comme un tournant dans la vie du couple Sartre-Beauvoir, en leur faisant prendre conscience de leur devoir d'engagement. À partir de ce moment-là, Simone de Beauvoir se convertit donc à nouveau, dans le sens où elle connaît une « révélation », où elle est face à une prise de conscience qui influencera la suite de son existence.

Si l'on se base sur le point de vue de Philippe Lejeune qui considère que le récit de vocation et le récit de conversion sont propres à l'autobiographie, on pourrait alors penser que les œuvres de Simone de Beauvoir sont bel et bien autobiographiques. Mais Jean-Louis Jeannelle pense que l'œuvre de Simone de Beauvoir est la plus représentative de l'évolution du genre des mémoires. En effet, c'est par le biais de son ensemble autobiographique que le genre

¹³² BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 180.

¹³³ *Id.*, p. 182 : « Quant à la pratique de ma vie, ma conversion ne la modifia pas ».

¹³⁴ LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 76.

¹³⁵ JEANNELLE, Jean-Louis, op. cit., p. 172.

des mémoires s'est peu à peu ouvert à l'expression de l'intime. Ses récits personnels sont sûrement ceux qui présentent, pour la première fois, une ambiguïté aussi importante : il est difficile de classer ses œuvres entièrement dans le genre autobiographique ou dans celui des mémoires ; l'auteur est à la frontière entre les deux. Ainsi, pour reprendre les termes de Jean-Louis Jeannelle, Simone de Beauvoir fait de l'Histoire « le lieu même d'une longue et douloureuse prise de conscience en transformant le tableau des événements en une aventure personnelle – ou plutôt duelle, tant son destin est inséparable de celui de Sartre.¹³⁶ » La philosophe raconte donc le récit de sa vie personnelle, en retraçant l'histoire de sa personnalité et de sa vocation d'écrivain, tout en dressant en parallèle le tableau des événements historiques dont elle a été témoin.

Le premier tome pourrait donc être considéré comme un « récit autobiographique¹³⁷ », tandis que la suite de ses récits personnels s'apparenterait plutôt au genre des mémoires. Or, si l'on pense son œuvre comme un ensemble, elle est sans aucun doute l'ouvrage d'une mémorialiste. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, même si l'auteur s'engage dans le récit d'une vie intime, il ne se détache jamais entièrement d'une « permanence au monde¹³⁸ ». Ainsi, le récit d'enfance et de jeunesse qui compose les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, peut prétendre au genre mémorial en cela qu'il donne à voir un personnage exceptionnel¹³⁹, visant une universalité dans son récit. En s'accordant sur le point de vue de Jean-Louis Jeannelle, nous pouvons donc dire que les œuvres autobiographiques de Simone de Beauvoir s'inscrivent dans la tradition des « Mémoires féminins » :

Ses œuvres à la première personne n'ont, en effet, de sens véritable qu'envisagées à l'intérieur de la tradition des Mémoires féminins, extrêmement féconde depuis le XVII^e siècle. Peut-être même y a-t-il moins de sens à comparer les récits de Beauvoir à ceux de Sartre ou des autobiographies de son temps qu'à ceux de George Sand, en dépit de ce qui les sépare historiquement – chez l'une comme chez l'autre, engagement politique, légitimité littéraire et ambition mémoriale se conjuguent d'une manière exemplaire¹⁴⁰.

Pour Jean-Louis Jeannelle, le projet autobiographique que Simone de Beauvoir développe avec *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge*, *La Force des choses*, mais aussi *Une Mort très douce*, *Tout compte fait* et *La Cérémonie des adieux*, se rapproche beaucoup de celui que Georges Sand a représenté dans *Histoire de ma vie* (1855), d'abord par l'ampleur de cette écriture de soi, puis par la notoriété publique des deux femmes. Jean-Louis Jeannelle envisage alors ici une nouvelle tradition autobiographique qui permet de mieux situer l'œuvre de Simone de Beauvoir par rapport à l'ensemble des écrivains et théoriciens du genre.

Alors autobiographie ou mémoires ? Il semble que la réponse n'appartient qu'à chacun. Toutes les analyses mises en évidence dans cette partie sont, en effet, cohérentes et justifiées. Doit-on considérer l'ensemble du projet d'écriture de soi comme des mémoires, puisque celui-ci laisse une place importante au témoignage historique ? Peut-on dire que seul le premier

¹³⁶ JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 171.

¹³⁷ *Id.*, p. 171.

¹³⁸ GUSDORF, Georges, *op. cit.*, p. 273-274.

¹³⁹ Simone de Beauvoir se représente elle-même dans ce premier tome comme « l'Unique » : « J'avais même tendance à me considérer, du moins au niveau de l'enfance, comme l'Unique », p. 79.

¹⁴⁰ JEANNELLE, Jean-Louis, « Les Mémoires comme "institution de soi" », dans *(Re)Découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir : Du Deuxième Sexe à la Cérémonie des adieux*, 2008, sous la direction de Julia Kristeva, p. 73-74.

volume de cet ensemble répond au genre autobiographique ? Finalement, y a-t-il nécessairement une classification à faire entre autobiographie et mémoires ? À ce propos, il semble que Simone de Beauvoir elle-même ne fasse pas de différence entre ces deux termes, comme elle le montre dans cette phrase : « Si maintenant je compare le roman à l'autobiographie je lui trouve un premier avantage : quand j'écris mes Mémoires, je parle de ma vie ; mais celle-ci n'est qu'un objet du monde.¹⁴¹ » Ici, « autobiographie » apparaît au même plan que « Mémoires ». En définitive, toute vie racontée n'est-elle pas, comme le dit Simone de Beauvoir, un « objet du monde » qui ne peut s'empêcher de rendre compte à la fois d'une existence intime et d'un témoignage sur le monde ?

¹⁴¹ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 445.

II. Construction d'un récit au service d'une (re)construction de soi.

Si la première partie de notre étude a permis de poser un cadre à l'œuvre de Simone de Beauvoir, il convient maintenant d'analyser celle-ci plus en détail. Ainsi, dans le prolongement de la première partie, l'analyse précise du texte permettra de mieux situer l'auteur dans son contexte : quelle est sa posture face aux définitions de l'écriture féminine ? Suit-elle les conventions de l'écriture autobiographique telles que Philippe Lejeune les a définies ou fait-elle au contraire preuve d'originalité dans la construction de son récit ?

Il s'agira ici de considérer la structure générale du récit, à travers l'étude de la temporalité et des voix narratives, avant de s'interroger sur les choix narratifs de l'auteur et leurs effets. Grâce notamment aux travaux de Gérard Genette sur la narratologie, nous verrons comment l'auteur réussit à présenter un style fuyant le pathos et à rendre compte d'un processus de remémoration, inhérent à tout écrit de soi. L'étude du style sera également le moyen de faire un lien avec la partie précédente, puisqu'il s'agira de distinguer ce qui, chez l'auteur, répond d'une écriture typiquement féminine et ce qui, au contraire, l'en distingue.

Finalement, l'ensemble des procédés dont Simone de Beauvoir fait usage vise principalement à un seul effet : donner une image de soi-même. La reconstruction de soi dans le récit autobiographique passe alors par une mise en scène de soi : c'est ce que Ruth Amossy appelle la « présentation de soi » ou, autrement dit, l'*ethos*. Cette reconstruction s'exprime également à travers l'intersubjectivité, rendant la présence de chaque personnage indispensable à la progression de l'héroïne. Notre deuxième partie aura alors l'ambition de répondre à la question suivante : comment s'exprime la singularité de Simone de Beauvoir, tant à travers ses choix d'écriture, que par l'image qu'elle donne d'elle-même dans son récit ?

1) Structure du récit autobiographique.

a) *Une division chronologico-thématique.*

Selon Gérard Genette, tout récit présente une chronologie particulière puisqu'il est composé d'une « séquence deux fois temporelle », en cela qu'il rend compte, d'un côté, du temps de la « chose racontée » ou de « l'histoire », et, de l'autre, du « temps du récit », c'est-à-dire du moment où l'histoire est racontée¹⁴². Cet aspect doublement temporel du récit est particulièrement présent au sein de tout récit de soi. En effet, l'écriture de soi met en scène un « je » passé, qui représente la figure de l'écrivain au cours de différentes périodes de sa vie, et un « je » présent, qui est le « je » écrivant, le « je » actuel qui raconte rétrospectivement l'histoire de son autre « je ». L'écriture de soi implique donc un dédoublement nécessaire puisque, comme le dit Philippe Lejeune, reprenant la formule de Rimbaud, « je est un autre¹⁴³ ». Ainsi, l'écriture autobiographique se définit par une narration rétrospective organisée, à l'inverse d'autres genres de l'intime tels que le journal intime, par exemple, qui livre des confidences au jour le jour. Ce sont donc la construction de cette narration rétrospective, et par conséquent la chronologie du récit, qui nous intéressent ici.

Comme l'explique Jean-François Louette dans son analyse de l'ouvrage critique d'Éliane Lecarme-Tabone¹⁴⁴, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sont un « récit d'enfance et de jeunesse, régi par un ordre chronologico-thématique, et échappant au pathos attendu de l'attendrissement rétrospectif¹⁴⁵ ». Selon Éliane Lecarme-Tabone, l'œuvre de Beauvoir répond donc, tout d'abord, à un ordre chronologique. En effet, le livre commence avec la naissance de la narratrice en 1908 et se termine en 1929. Le récit s'ouvre ainsi : « Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail ». Simone de Beauvoir choisit ici une ouverture très classique pour le premier tome de ses mémoires, qui apparaît même comme un peu brutale pour le lecteur : elle ne livre que les informations essentielles de sa naissance – la date, l'heure et le lieu – et choisit de ne pas s'attarder sur une période dont elle ne se souvient guère. L'ensemble de l'œuvre est ensuite divisé en quatre grandes parties. Cette division dans le récit ne semble pas anodine : chaque coupure souligne un moment clé dans la construction et l'évolution de la narratrice.

La première partie se termine sur la toute première rencontre avec Elizabeth Mabilles, surnommée Zaza, personnage qui marquera un tournant dans l'enfance de la narratrice et qui l'aidera à se construire. Son attachement à cette amie s'exprime déjà très clairement dans ces quelques pages, notamment par la dernière phrase qui termine cette partie : « Je ne concevais rien de mieux au monde que d'être moi-même, et d'aimer Zaza¹⁴⁶ ». S'ouvre alors une deuxième partie, qui fait la transition entre le temps de l'enfance et de la préadolescence. En effet, le changement de partie permet une ellipse de quelques années puisque cette période commence sur une nouvelle étape de la vie de Simone de Beauvoir, après son déménagement, en 1919, dans un logis plus petit de la rue de Rennes. Le début de cette deuxième partie, en plus de décrire un changement spatial important dans la vie de la jeune fille, puisqu'il signifie l'appauvrissement de la famille, exprime aussi un changement physique chez la narratrice qui

¹⁴² GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 77.

¹⁴³ LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

¹⁴⁴ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*

¹⁴⁵ LOUETTE, Jean-François, « Pour relire les *Mémoires d'une jeune fille rangée* », dans *Les Temps Modernes*, n°619, 2002, p. 249-252.

¹⁴⁶ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 125.

connaît les premiers troubles de la puberté : « Mon corps changeait ; mon existence aussi : le passé me quittait¹⁴⁷ ». Simone de Beauvoir montre ici un réel bouleversement de son existence, une « mutation biologique décisive¹⁴⁸ » dans sa vie : le temps de l'enfance et de l'innocence disparaît pour laisser place à une période de mal-être. Puis, la partie se termine sur la fin des études secondaires de la narratrice et s'ouvre sur le début des études supérieures. Pour Simone de Beauvoir c'est là une « nouvelle existence¹⁴⁹ » qui commence. Cette troisième partie est très importante dans le récit de construction de la narratrice puisque c'est une période d'indépendance. En effet, la jeune fille s'éloigne de sa vie familiale et commence alors réellement à découvrir le monde qui l'entoure. Ses relations avec Zaza s'engagent également dans une voie plus compliquée et l'idée d'une mort possible de son amie commence à se profiler, puisque la partie se termine sur la phrase suivante : « J'étais décidée à lutter de toutes mes forces pour qu'en elle la vie l'emportât sur la mort¹⁵⁰ ». Enfin, la quatrième et dernière partie entame une période qui sera déterminante dans la suite de l'évolution de Simone de Beauvoir : la préparation de l'agrégation, qu'elle obtiendra brillamment, et, surtout, la rencontre avec Sartre. Cette dernière partie rendra également hommage à sa meilleure amie Zaza, qui meurt en 1929.

Finalement, comme l'explique Éliane Lecarme-Tabone, les coupures qui divisent l'autobiographie en quatre parties sont presque toutes liées à l'institution scolaire¹⁵¹, ce qui montre l'importance de l'enrichissement et de l'acquisition de savoirs pour Simone de Beauvoir. L'œuvre se termine alors en 1929, lorsque Simone de Beauvoir a vingt-et-un ans. Le choix de cette date n'est pas dû au hasard : vingt-et-un ans c'est encore l'âge de la majorité à l'époque et l'auteur souligne alors, par cela, la fin du récit d'enfance et le début d'une vie d'adulte qui commence. Le récit autobiographique de Simone de Beauvoir rend donc compte d'un déroulement parfaitement chronologique, même si, comme nous l'avons vu, la durée du récit peut être raccourcie par des ellipses.

Or, Éliane Lecarme-Tabone parle d'un récit « chronologico-thématique ». Comment se manifeste alors l'aspect « thématique » de l'œuvre ? Tout d'abord, on peut remarquer que, au sein de chaque division chronologique du récit, il se crée une redivision interne à l'aide de blancs typographiques. Ces divisions internes permettent de passer d'un thème à un autre. Par exemple, dans la première partie, on peut distinguer trois blancs typographiques principaux qui mettent en relief différentes périodes : il est d'abord question de la petite enfance, puis le premier blanc vient marquer la période de guerre, de 1914 à 1918¹⁵², et enfin c'est le début de l'après-guerre qui constitue le dernier thème de cette partie¹⁵³. Finalement l'ordre thématique suit, lui aussi, un ordre chronologique, comme ce sera également le cas dans la troisième partie, suivant l'ordre des trois années de licence, et dans la dernière partie, narrant le déroulement des différentes étapes de l'année de l'agrégation. Toutefois, la deuxième partie est quelque peu différente puisqu'elle présente des thèmes qui ne sont pas chronologiques, en cela qu'ils se rapportent non à des périodes mais à des personnages ou à une idée. Par exemple, à travers le

¹⁴⁷ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 137.

¹⁴⁸ LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 52.

¹⁴⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 225 : « J'inaugurais ma nouvelle existence en montant les escaliers de la bibliothèque Sainte-Genève ».

¹⁵⁰ *Id.*, p. 369.

¹⁵¹ LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 52.

¹⁵² De la page 44 à la page 88 : « Papa partit pour le front en octobre », p. 43.

¹⁵³ De la page 88 à la page 125 : « Le 11 novembre, j'étudiais mon piano sous la surveillance de maman quand les cloches de l'armistice sonnèrent », p. 88.

récit de ses lectures interdites qui « complétèrent [s]on éducation sexuelle¹⁵⁴ », Simone de Beauvoir évoque le thème de la sexualité. Puis, un passage entier est consacré à Zaza et à l'ensemble de la famille Mabille¹⁵⁵, et c'est ensuite au tour de Jacques, le cousin de la narratrice, de constituer l'ensemble d'une séquence¹⁵⁶. Ces séquences thématiques qui apparaissent au sein du récit s'expliquent par l'écriture autobiographique elle-même, et notamment par la construction du récit d'enfance, qui doit rendre compte d'un certain nombre de passages obligés : portrait et généalogie des parents dans la première partie, récits des initiations et des apprentissages divers comme la lecture et l'écriture, évocation du rapport à la nature avec des lieux comme La Grillère et Meyrignac, l'approche de la puberté et le début de la sexualité, ou encore les premiers sentiments amoureux avec la figure du cousin Jacques.

Ainsi, il apparaît que la chronologie et les thématiques de l'œuvre suivent un ordre logique qui participe de la construction d'un récit d'enfance type. Toutefois, si l'ordre chronologique est indéniable, il arrive aussi que certains passages présentent ce que Genette appelle des « anachronies¹⁵⁷ ». En effet, les souvenirs ne reviennent pas toujours de façon chronologique, et il semble qu'à certains moments de son récit, Simone de Beauvoir conserve ce mode de remémoration et ne suive plus une chronologie parfaite. C'est ce que l'on appelle une « périodisation », qui peut également être une forme d'analepse en cela qu'après avoir parlé d'un événement, la narratrice va en évoquer un autre à la suite qui s'avèrera s'être déroulé antérieurement au premier. Cet effet est présent, par exemple, dans la deuxième partie de l'œuvre, où l'on peut voir que la narratrice dit, à la page 186, « à quinze ans », tandis que plus tard, à la page 187, elle dit « vers treize ans ». Ainsi, l'analepse de deux ans ou, autrement dit, le retour en arrière dans la narration, fait apparaître le souvenir dans le texte de façon déconstruite, suivant le fonctionnement de la mémoire. Toutefois, même dans le cas d'une anachronie, Simone de Beauvoir conserve une logique dans son récit puisque le souvenir est évoqué en rapport avec un thème : dans le passage où elle parle de ses quinze ans, l'auteur raconte les débuts de sa vocation d'écrivain, puis, quand elle fait un retour en arrière sur ses treize ans, c'est pour expliquer comment elle a toujours accordé une très grande importance à l'amour dans sa vie. L'analepse a donc un rôle bien précis dans le récit et participe finalement d'une logique globale de l'œuvre : elle est en effet indispensable au récit des origines de son père et de sa mère par exemple, ou encore à la description de l'éducation de son cousin Jacques.

Mais, en somme, il semble qu'il n'y ait qu'un seul thème qui guide l'ensemble de la construction et de la chronologie de l'œuvre : c'est celui du processus d'émancipation. Comme le remarque Éliane Lecarme-Tabone le récit d'enfance de Simone de Beauvoir se termine sur le mot « liberté¹⁵⁸ ». Cette idée de « liberté » apparaît alors finalement comme l'enjeu principal de toute l'œuvre : si Simone de Beauvoir choisit de se raconter à l'aide d'un récit à la fois chronologique et thématique, c'est pour rendre compte du développement de son indépendance, au fil des différentes étapes de sa vie, et pour mettre en relief les éléments essentiels de son émancipation. Pour reprendre les termes de Jean-François Louette, on suit alors un « progrès positif¹⁵⁹ » tout au long de l'œuvre. Mais l'articulation entre les différentes voix narratives du

¹⁵⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 145.

¹⁵⁵ De la page 148 à la page 160.

¹⁵⁶ De la page 160 à la page 164.

¹⁵⁷ GENETTE, Gérard, op. cit., p. 78.

¹⁵⁸ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 473 : « Ensemble nous avons lutté contre le destin fangeux qui nous guettait, et j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort. »

¹⁵⁹ LOUETTE, Jean-François, art. cit.

récit joue aussi un rôle primordial dans la structure générale du récit et dans la démonstration d'un processus d'émancipation.

b) *L'articulation des différentes voix narratives.*

Dans son étude narratologique¹⁶⁰, Gérard Genette aborde plusieurs outils essentiels à l'analyse d'un texte littéraire, dont l'un est la focalisation. Celle-ci fait partie de ce que Genette appelle le « mode du récit ». Ce dernier explique le rôle de la focalisation de la manière suivante :

Le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle perspective¹⁶¹.

Ainsi, la notion de « point de vue » permet à l'auteur de fournir au lecteur des informations sur son récit de façon plus ou moins directe et sous des perspectives qui peuvent être très variables. Genette distingue alors trois niveaux de focalisation principaux dans le récit : d'abord, la focalisation zéro, c'est-à-dire celle où le narrateur sait absolument tout sur ses personnages et connaît leurs émotions et leurs sentiments ; puis, la focalisation interne, par laquelle le lecteur connaît uniquement l'intériorité du personnage focalisateur ; enfin, la focalisation externe, dans laquelle « le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments¹⁶² ». Dans le cas d'une autobiographie, comme celle de Simone de Beauvoir, l'analyse est particulière puisque c'est un seul et même sujet qui est dédoublé au sein du récit. L'auteur peut alors choisir de suivre uniquement le point de vue du personnage, ou bien de faire intervenir le regard plus large du narrateur. Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, le regard de la narratrice n'intervient que très peu : l'auteur s'applique à rendre compte de ses perceptions et de ses sentiments d'enfant, puis d'adolescente, dans un souci de faire revivre la jeune fille qu'elle fut. Ce choix de l'auteur est particulièrement visible dans certains passages comme, par exemple, dans celui où la fillette découvre la guerre :

Un matin, nous nous amusions dans le bûcher, parmi la sciure fraîche, quand le tocsin sonna : la guerre était déclarée. J'avais entendu le mot pour la première fois à Lyon, une année plus tôt. En temps de guerre, m'avait-on dit, des gens tuent d'autres gens, et je m'étais demandé : où m'enfuirai-je ? Au cours de l'année, papa m'avait expliqué que la guerre signifie l'invasion d'un pays par des étrangers et je me pris à redouter les innombrables Japonais qui vendaient alors aux carrefours des éventails et des lanternes en papier. Mais non. Nos ennemis, c'étaient les Allemands, aux casques pointus, qui déjà nous avaient

¹⁶⁰ GENETTE, Gérard, *op. cit.*

¹⁶¹ *Id.*, p. 183-184.

¹⁶² *Id.*, p. 207.

volé l'Alsace et la Lorraine et dont je découvris dans les albums de Hansi la grotesque hideur¹⁶³.

Dans ce passage, l'auteur reconstruit le regard de la fillette sur la guerre, avec toute l'innocence et l'inconscience particulière que ce point de vue donne à l'événement historique. Ce regard se poursuit de la même façon tout au long de l'œuvre, et principalement lorsque Simone est encore une jeune enfant. De plus, l'héroïne ne livre sur les personnages qui l'entourent que ce qu'elle en connaît elle-même. C'est donc la focalisation interne qui prévaut dans le texte, sous la figure de Simone de Beauvoir à ses différents âges. C'est une façon pour l'auteur de respecter l'expérience vécue et d'en rendre compte de la façon la plus juste possible. Selon Éliane Lecarme-Tabone, cela répond également à une « science romanesque¹⁶⁴ », en cela que le point de vue de l'enfant, par son manque de recul et de perspicacité, crée du suspense, des coups de théâtre et des personnages au caractère mystérieux. Or, si le regard de la jeune fille est le point de vue majoritairement suivi dans l'ensemble de l'œuvre, cela n'empêche pas l'intervention de la narratrice dans le texte. C'est pourquoi, après avoir identifié la voix principale du récit, il convient alors de cerner la place de la narratrice dans la narration, ainsi que les relations qu'elle entretient avec l'héroïne.

Selon Genette, il y a deux niveaux différents pour caractériser le rôle du narrateur dans le texte¹⁶⁵ : soit le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte et il est alors dit « hétérodiégétique », soit il est présent en tant que personnage de l'histoire racontée et c'est alors un narrateur « homodiégétique ». Dans le cas d'une autobiographie, le narrateur est indéniablement homodiégétique, puisque les différentes voix narratives ne renvoient qu'à une seule et même personne. Mais, au sein même de ce caractère homodiégétique du narrateur, Genette distingue encore deux variantes : dans l'une, le narrateur est le héros de son récit, tandis que, dans l'autre, il ne joue qu'un rôle secondaire, tel un témoin ou un observateur. Ainsi, dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, la narratrice est également l'héroïne de son récit, c'est un type de récit que Genette nomme « autodiégétique ». Cette narration est généralement présente dans toute autobiographie, d'autant plus qu'elle permet de créer une forte illusion de réalisme et de vraisemblance, accentuant la sincérité du récit. Mais quelles sont alors les relations entre cette narratrice autodiégétique et l'héroïne ?

Selon Philippe Lejeune, « dans la mise en scène de l'écriture, le narrateur établit deux types de distance : il se pose soit en face de son passé, soit en face de son écriture¹⁶⁶ ». Pour comprendre quel type d'écriture Simone de Beauvoir adopte dans son autobiographie, il faut analyser les relations entre le narrateur et le personnage et celles du narrateur avec lui-même. En premier lieu, la relation narrateur/personnage représente le lien entre l'adulte et l'enfant. Dans cette relation, il y a, selon Philippe Lejeune, deux situations possibles : l'identification ou la distanciation. D'après Lejeune, l'identification se remarque par deux figures fréquemment employées dans un récit autobiographique, qui sont le « déjà alors » et le « encore aujourd'hui ». Le « déjà alors » fonctionne sur le plan intellectuel, il permet d'identifier les sources de la personnalité, d'évoquer les origines et de mettre en relief les moments décisifs de la construction du personnage. Le « encore aujourd'hui », quant à lui, se développe sur le plan

¹⁶³ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 37-38.

¹⁶⁴ LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 161.

¹⁶⁵ GENETTE, Gérard, op. cit., p. 252-253.

¹⁶⁶ LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 50.

affectif, c'est un souvenir si intense que la sensation et l'émotion qui lui sont associées sont encore très présentes chez le narrateur.

Tout d'abord, analysons l'identification par le « déjà alors » chez Simone de Beauvoir. Cette identification intellectuelle de l'adulte à l'enfant s'avère très présente dans l'œuvre de l'auteur. Elle lui permet, par exemple, de mettre en avant les prémices d'un grand désir de liberté : « Je regardais le fauteuil de maman et je pensais : "Je ne pourrai plus m'asseoir sur ses genoux." Soudain l'avenir existait ; il me changerait en une autre qui dirait moi et ne serait plus moi. J'ai pressenti tous les sevrages, les reniements, les abandons¹⁶⁷ ». C'est aussi un moyen de faire ressentir les débuts d'une rébellion contre sa classe et son éducation : « Vivant dans l'intimité du Bien, je sus tout de suite qu'il comportait des nuances et des degrés¹⁶⁸ ». Le « déjà alors » rend également compte d'un projet d'écriture présent depuis bien longtemps chez la jeune fille : « Je me rends compte aujourd'hui que dans ma future création, comme dans ma poupée Blondine, c'est moi que je projetais. Tel était le sens de ma vocation : adulte, je reprendrais en main mon enfance et j'en ferai un chef-d'œuvre sans faille.¹⁶⁹ » Enfin, l'identification est surtout le moyen d'expliquer la formation d'une personnalité : « Ces menues victoires m'encouragèrent à ne pas considérer comme insurmontables les règles, les rites, la routine ; elles sont à la racine d'un certain optimisme qui devait survivre à tous les dressages¹⁷⁰ ».

L'identification par le « encore aujourd'hui », qui doit venir souligner un sentiment de l'enfant encore très vivant chez l'adulte, apparaît, quant à elle, moins clairement dans l'œuvre. En effet, comme nous le verrons plus tard, l'écriture de Simone de Beauvoir cherche à éviter le pathos et l'attendrissement. Aussi l'identification affective s'avère moins présente, même si nous pouvons toutefois, à certains moments du récit, entrevoir le souvenir d'une forte émotion : « Il faut que j'ai vécu ce conflit avec intensité pour me rappeler si minutieusement l'album où Louise me lisait l'histoire de Charlotte¹⁷¹ ». Or, selon Éliane Lecarme-Tabone, le rapport affectif entre la narratrice et l'héroïne se caractérise d'une manière différente chez Beauvoir. D'après elle, « la plupart du temps, les interventions de la narratrice se proposent d'expliquer les choix ou les pensées du personnage avec la maturité que donne le recul, en recourant aux grilles psychologiques et sociologiques dont elle dispose¹⁷² ». Ainsi, après avoir raconté des comportements discutables de l'héroïne, la narratrice vient donner des explications qui l'excusent : si elle croit les clichés des adultes, selon lesquels le monde est divisé en deux catégories qui sont le Bien et le Mal, sans faire preuve de jugement critique, c'est parce qu'elle ne maîtrise pas librement le langage¹⁷³, ou encore, si elle se montre insensible aux pensées extrémistes de son père, c'est car la configuration familiale lui empêche de penser par elle-même¹⁷⁴. Cette façon pour la narratrice d'excuser certains comportements de l'héroïne et de

¹⁶⁷ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁸ Id., p. 23.

¹⁶⁹ Id., p. 77.

¹⁷⁰ Id., p. 22.

¹⁷¹ Id., p. 14-15.

¹⁷² LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 165.

¹⁷³ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 27 : « Puisque j'échouais à penser sans le secours du langage, je supposais que celui-ci couvrirait exactement la réalité ; j'y étais initiée par les adultes que je prenais pour les dépositaires de l'absolu : en désignant une chose, ils en exprimaient la substance, au sens où l'on exprime le jus d'un fruit. »

¹⁷⁴ Id., p. 175 : « J'avais appris dans ma petite enfance à rire des souffrances des méchants ; sans m'interroger plus avant, j'admis, sur la foi de papa, que la plaisanterie était fort drôle. En remontant avec Zaza la rue Saint-Benoît,

vouloir approfondir leur compréhension, montre une forme de sympathie et un désir de protection de la part de l'adulte à l'égard de l'enfant.

Mais qu'en est-il alors de la distanciation, autre forme de relation possible selon Lejeune entre le personnage et le narrateur ? Tout d'abord, la distanciation peut apparaître dans le texte sous deux formes : soit sur le plan intellectuel, par la difficulté à comprendre qui l'on fut ou à se reconnaître dans son passé, soit sur le plan affectif avec la figure de la « nostalgie » et celle de la « répudiation ». Or, il semble que Simone de Beauvoir ne fasse pas tellement usage de ces deux formes de distanciation dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, puisque, comme nous l'avons vu, elle est plutôt du côté de l'identification et cherche même à expliquer ou à justifier des comportements qui pourraient sembler déplacés ou incompréhensibles de prime abord. De plus, si la nostalgie – qui représente selon Lejeune le « *jamais plus* douloureux » et le regret d'une distance que l'on est obligé de constater – n'apparaît pas tellement dans ce premier tome des mémoires, c'est certainement en raison du manque de recul choisi par l'auteur. En effet, en imposant le point de vue du personnage comme majoritaire dans le texte, Simone de Beauvoir laisse peu de place à l'expression du narrateur et donc à l'adulte qui pourrait donner à voir des regrets. La nostalgie est également une forme d'émotion et le refus de Simone de Beauvoir pour le pathos explique donc l'absence de cette distance affective. Quant à la figure de la répudiation, elle n'apparaît que très peu au sein du texte. Elle peut parfois être décelée, non sous la forme d'une insulte comme l'explique la définition de Lejeune, mais plutôt par un jugement critique sévère sur soi-même. La narratrice évoque, par exemple, son « conformisme¹⁷⁵ », ou encore sa « servilité¹⁷⁶ ».

Cependant, c'est plus nettement par l'utilisation de l'humour, et plus précisément de l'ironie, que Simone de Beauvoir exprime une distanciation au sein de son œuvre. Cette ironie est visible à travers l'emploi d'une forme de style indirect libre, venant souligner les fausses croyances de la jeune fille¹⁷⁷ ou encore son arrogance¹⁷⁸. Elle se retrouve également dans l'utilisation de guillemets, venant souligner ce que l'on appelle stylistiquement une modalisation autonymique ou un îlot textuel, c'est-à-dire un fragment de discours autre : « un tas de propos "inconvenants"¹⁷⁹ », des « romans "au-dessus de son âge"¹⁸⁰ », « une "dame comme il faut"¹⁸¹ », ou encore « une "vilaine conversation"¹⁸² ». Cette pointe d'humour permet à la narratrice de mettre à distance la personne qu'elle n'est plus aujourd'hui, tout en ayant une fonction protectrice et affectueuse envers l'enfant qu'elle était. C'est aussi une façon de dénoncer une éducation et des clichés qui ont jalonné son enfance.

j'y fis gaiement allusion. Le visage de Zaza se durcit : "C'est infect !" dit-elle d'un ton révolté. Je ne sus que répondre. Déconfite, je me rendais compte que j'avais copié à l'étourdie l'attitude de papa mais que ma tête était vide. »

¹⁷⁵ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 151-152 : « Moi, si j'avais commis une incongruité, ma mère l'eût ressentie dans la honte : mon conformisme traduisait sa timidité. »

¹⁷⁶ *Id.*, p. 39 : « J'écrivis avec des crayons de couleur : "Vive la France !" Les adultes récompensèrent ma servilité. »

¹⁷⁷ *Id.*, p. 23 : « Mais ces accidents se réparaient vite et n'ébranlaient pas mon crédo : les joies et les peines des hommes correspondent à leur mérite. »

¹⁷⁸ *Id.*, p. 65 : « Je suivais le catéchisme dans la chapelle du cours, sans me mélanger au troupeau des enfants de la paroisse. J'appartenais à une élite. »

¹⁷⁹ *Id.*, p. 114.

¹⁸⁰ *Id.*, p. 111.

¹⁸¹ *Id.*, p. 108.

¹⁸² *Id.*, p. 112.

Enfin, c'est également la relation du narrateur avec lui-même, et non avec le personnage, qui peut venir souligner une mise à distance. Celle-ci peut apparaître lorsque le narrateur se regarde composer son récit et anticipe le regard critique du lecteur : c'est le « on me dira que ». Philippe Lejeune s'exprime ainsi :

L'autobiographie comporte d'abord une très empirique *phénoménologie de la mémoire*. Le narrateur redécouvre son passé, mais à travers le fonctionnement imprévisible de la mémoire, dont il se plaît à noter les jeux : non seulement l'évidence des souvenirs qui persistent (c'est le *encore aujourd'hui*), mais le caractère mystérieux de la résurgence d'un souvenir après des années d'oubli, la difficulté de ressaisir le passé, et surtout le caractère fragmentaire, lacunaire de la mémoire¹⁸³.

Simone de Beauvoir, dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ne semble pas tellement chercher à se justifier et à éviter la critique du lecteur. Toutefois, elle exprime parfois une distance entre ce qui est dit et la réalité, à l'aide d'incises restrictives. Par exemple : « Jeune, sans beauté, sans mystère puisqu'elle n'existait – du moins je le croyais – que pour veiller sur ma sœur et moi »¹⁸⁴, ou encore : « Sa dévotion aux valeurs universelles était, m'imaginai-je, sincère¹⁸⁵ ». Il lui arrive aussi de faire part du caractère lacunaire de sa mémoire et de sa difficulté à se remémorer de façon exacte certains événements : « Ce soir-là – ou un autre soir, mais dans mon souvenir les deux incidents sont étroitement liés – je me trouvais dans le jardin avec Louise, et une autre personne que je n'identifie pas¹⁸⁶ ». Finalement, pour conclure sur l'ensemble de cette partie, nous pouvons dire que la narratrice refuse clairement tout attendrissement sur son enfance. Toutefois, même si elle marque parfois une distance face à celle qu'elle a été ou à l'éducation qu'elle a reçue, c'est tout de même l'adhésion et l'identification à la fillette qui priment, grâce à la figure de la narratrice qui porte un regard protecteur et affectueux sur l'héroïne. C'est sur une citation de Philippe Lejeune au sujet de l'œuvre de Beauvoir que se clora cette étude. Celle-ci, en soulignant l'aspect objectif du récit de l'auteur, viendra ouvrir le prochain point sur l'étude d'un style qui fuit le pathos :

Simone de Beauvoir, dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, loin d'afficher la subjectivité liée au récit autobiographique, a l'air de raconter les choses « telles qu'elles furent » : il n'y a aucun pacte autobiographique au début du livre, et les interventions *avouées* du narrateur se comptent sur les doigts de la main. Au lecteur de décider si cette feinte objectivité est inspirée par la discrétion, ou par la ruse¹⁸⁷.

2) Les choix narratifs et leurs effets.

a) *Un style naturel et sans pathos.*

Quelle est donc cette « feinte objectivité » dont Simone de Beauvoir fait preuve dans son œuvre ? Comment se manifeste-t-elle ? Il semble qu'il y ait deux points principaux qui participent de cette illusion d'objectivité et de neutralité de ton dans le récit autobiographique

¹⁸³ LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 52.

¹⁸⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 12.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 247.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 26.

¹⁸⁷ LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 54.

de l'écrivain. D'un côté, le choix d'un style usant d'une langue simple, voire parfois familière, et fuyant le pathos, de l'autre, le renvoi à des documents tels que les photographies, le journal intime et les lettres qui appuient cette recherche d'objectivité. Comment pourrait-on alors définir le style de Simone de Beauvoir ? « Pureté, décision, pas de fioritures. Début du jour, début du mois, début de l'année, début du siècle : commencement pur¹⁸⁸ », c'est ainsi que Danièle Sallenave caractérise ce style si particulier avec lequel s'ouvre les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. En effet, dès l'incipit, Simone de Beauvoir donne le ton :

Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail. Sur les photos de famille prises l'été suivant, on voit de jeunes dames en robes longues, aux chapeaux empanachés de plumes d'autruche, des messieurs coiffés de canotiers et de panamas qui sourient à un bébé : ce sont mes parents, mon grand-père, des oncles, des tantes, et c'est moi. Mon père avait trente ans, ma mère vingt et un, et j'étais leur premier enfant. Je tourne une page de l'album ; maman tient dans ses bras un bébé qui n'est pas moi ; je porte une jupe plissée, un béret, j'ai deux ans et demi, et ma sœur vient de naître. J'en fus, paraît-il, jalouse, mais pendant peu de temps. Aussi loin que je me souviens, j'étais fière d'être l'aînée : la première. Déguisée en chaperon rouge, portant dans mon panier galette et pot de beurre, je me sentais plus intéressante qu'un nourrisson cloué dans son berceau. J'avais une petite sœur : ce poupon ne m'avait pas. De mes premières années, je ne retrouve guère qu'une impression confuse : quelque chose de rouge, et de noir, et de chaud. L'appartement était rouge, rouges la moquette, la salle à manger Henri II, la soie gaufrée qui masquait les portes vitrées, et dans le cabinet de papa les rideaux de velours ; les meubles de cet antre sacré étaient en poirier noirci ; je me blottissais dans la niche creusée sous le bureau, je m'enroulais dans les ténèbres ; il faisait sombre, il faisait chaud et le rouge de la moquette criait dans mes yeux. Ainsi se passait toute ma petite enfance. Je regardais, je palpais, j'apprenais le monde, à l'abri¹⁸⁹.

Dans cet incipit, l'importance du « je » est revendiquée dès le début : c'est le premier mot qui ouvre l'œuvre ; un « je » que rien ne précède et qui restera l'élément central du récit au fil des pages. Comme le dit Danièle Sallenave, il se dégage de cet incipit une impression de « pureté ». Pureté dans la description avec les meubles « laqués de blanc », mais également pureté dans le style qui va droit à l'essentiel. En effet, l'écriture de Simone de Beauvoir est sèche, sérieuse, froide ; somme toute informative, à la manière de celle d'une journaliste, soucieuse de garder des distances avec ce travail d'enquête documentaire sur son Moi. C'est donc l'état civil qui apparaît en premier : heure, date et lieu de naissance. Hélène Jaccormard pense que cette association de l'incipit à la thématique du « récit de naissance » est présente dans un grand nombre d'autobiographies et qu'elle révèle « nombre d'indications lectorales précieuses¹⁹⁰ ». De quoi témoigne donc cet incipit, tant sur la vie du personnage que sur la façon dont le lecteur doit aborder ce récit ?

Tout d'abord, la narratrice évoque assez brièvement le contexte familial grâce à une isotopie de termes se rapportant à la famille et venant appuyer l'image de petite fille très entourée qu'elle revendique : « famille », « parents », « grands-parents », « oncles », « tantes »,

¹⁸⁸ SALLENAVE, Danièle, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁸⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁰ JACCORMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève, Suisse, DROZ, 1993, p. 38.

« près », « mère », « maman », « bébé », « sœur »,... On sent donc une ambiance chaleureuse et aimante autour de l'enfant, dont la représentation se fait à travers le support visuel qu'est la photographie. Or, ces photographies s'avèrent n'être qu'une source d'information pour la narratrice, face à un souvenir absent : aucunes indications sur les expressions du visage ou évocations des émotions de la famille, la narratrice se contente de décrire simplement les vêtements. Cet incipit dévoile aussi un grand emploi de l'asyndète, figure de style majeure dans l'œuvre de Beauvoir. En effet, l'asyndète, figure qui consiste à supprimer les mots coordonnants, permet d'accentuer l'effet d'immédiateté du récit, grâce à des phrases brèves qui rendent compte d'une simple description des faits. C'est donc une façon de s'éloigner encore un peu plus du pathos. Ainsi, ce ton distant est donné dès le début de l'œuvre.

Toutefois, au-delà d'une description objective qui rend compte d'un contexte historique et social, Simone de Beauvoir donne aussi à voir dans cet incipit les premiers traits de sa personnalité. Nous apprenons, par exemple, que c'était une enfant déjà très indépendante et qui avait besoin de s'isoler. Pour montrer cela, elle forme tout un champ lexical autour de l'idée de protection et de refuge : « antre », « blottissais », « niche creusée », « enroulais », « à l'abri ». La couleur « rouge », qui est une couleur chaude, évoque aussi cet aspect chaleureux et rassurant. Ainsi, la narratrice montre dès le départ un grand besoin de protection dans son enfance, qui s'explique peut-être par l'arrivée de sa petite sœur dont elle fût apparemment « jalouse », en cela qu'elle prit la place de protégée auprès de la famille. Mais Simone de Beauvoir exprime aussi dans ce passage sa conscience déjà bien éveillée. En effet, elle se plaît dans la position de « première », dont elle est « fière », puisqu'elle lui procure une impression de supériorité et d'avantage : « Je me sentais plus intéressante qu'un nourrisson cloué dans son berceau. J'avais une petite sœur : ce poupon ne m'avait pas ». L'héroïne semble donc déjà consciente de ses forces et de ses capacités, et elle déclare, dès lors, ce qui sera l'enjeu de toute son enfance et d'une partie de son adolescence : « J'apprenais le monde ».

L'incipit est également le lieu où l'auteur met en avant les obstacles rencontrés lors de l'écriture autobiographique et de la remémoration des souvenirs. L'évocation de la petite enfance se fait effectivement sur un ton quelque peu incertain : la narratrice met d'abord de la distance sur les informations données avec l'utilisation de l'incise « paraît-il », ou de l'expression au présent d'énonciation « aussi loin que je me souviens ». Elle insiste également sur des souvenirs qui ne sont qu'une « impression confuse », impression accentuée encore un peu plus par l'emploi du pronom indéfini « quelque chose ». Elle exprime ainsi, dès le départ, comme sous la forme d'un pacte autobiographique implicite, les difficultés de cette écriture de soi, qui use alors du document pour retrouver des souvenirs lointains.

Simone de Beauvoir choisit donc un style neutre, qui s'éloigne de tout attendrissement ou de toute nostalgie pouvant s'associer aux souvenirs d'enfance, et présente son autobiographie comme une enquête objective sur son propre « je ». Ce style objectif dans l'autobiographie peut s'expliquer, selon Lisa Appignanesi, par une « résistance à la révélation de soi¹⁹¹ » qui est bien plus marquée, voire même exagérée, lorsque le « moi public, intellectuel, philosophique » de Simone de Beauvoir est directement mis en question, alors qu'elle se révèle davantage, ou du moins plus facilement, dans la fiction ou dans l'essai. C'est ce que Philippe Lejeune cherchait à prouver dans son œuvre, à travers ce qu'il nommait le « pacte

¹⁹¹ APPIGNANESI, Lisa, « Beauvoir et l'écriture autobiographique. », *L'Homme et la société*, n° 179-180, 2011, p. 249-255.

fantasmatique¹⁹² ». Que veut alors montrer Simone de Beauvoir à travers le choix de ce style neutre et naturel ? Toujours selon Lisa Appignanesi, Beauvoir crée dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, un « *bildungsroman* classique¹⁹³ » : le lecteur découvre peu à peu le sens de la vie de Simone de Beauvoir en suivant le devenir de son existence. C'est une quête qui se poursuit tout au long de l'œuvre, d'après une ligne directrice dont la romancière a conscience très tôt : elle veut progresser dans l'existence. Le lecteur suit donc la construction et la formation de la personnalité de la jeune fille au fil des pages, à travers une écriture presque orale, une langue très simple. En effet, c'est une écriture naturelle que l'auteur elle-même revendique :

Je n'ai pas du tout écrit n'importe comment, comme des gens prétendent. J'ai toujours beaucoup travaillé ce que j'écrivais mais je n'ai quand même pas essayé d'être une virtuose de l'écriture, mettons, comme Virginia Woolf. Ce n'est pas cela qui m'a tellement intéressée. Et je n'ai pas, non plus, cherché à rendre compte d'une manière réaliste, mais qui est peut-être très riche, du monde tel qu'il est, à la façon d'un Balzac ou d'un Zola. J'ai cherché vraiment à faire sortir le plus de choses possibles de ma propre expérience, d'en exprimer tout ce qui en était exprimable pour que cela puisse servir à autrui¹⁹⁴.

Ainsi, telle une biographe, Simone de Beauvoir cherche à rendre compte le plus simplement possible de ce qui fut singulier dans son existence et qui méritait donc d'être raconté. On peut remarquer que la simplicité de son écriture s'exprime notamment autour du thème de l'« oral ». Par définition, « oral » peut, tout d'abord, évoquer ce qui concerne la bouche, en tant qu'organe. Nous parlerons alors de la thématique de l'« oralité » dans l'écriture de Simone de Beauvoir, en tant que stade du développement de l'enfant pour qui tous les apprentissages se font, au départ, par la bouche. Mais l'« oral » c'est également ce qui se rapporte au langage, le caractère d'une parole simple et naturelle. C'est ce que nous appellerons l'« oralité », pour reprendre le terme de Béatrice Didier¹⁹⁵, afin de faire référence cette fois au style de l'auteur et non à une thématique.

Tout d'abord, le thème de l'oralité se manifeste par un renvoi fréquent, notamment dans la plus petite enfance, à la notion de « bouche » et à l'idée d'« ingestion ». En effet, dans toute l'œuvre, comme sous la forme d'une très longue métaphore filée, l'apprentissage et la connaissance sont très souvent liés chez l'auteur à l'action de se nourrir :

Par ma bouche, le monde entrait en moi plus intimement que par mes yeux et mes mains. Je ne l'acceptais pas tout entier. La fadeur des crèmes de blé vert, des bouillies d'avoine, des panades, m'arrachait des larmes ; l'onctuosité des graisses, le mystère gluant des coquillages me révoltaient ; sanglots, cris, vomissements, mes répugnances étaient si obstinées qu'on renonça à les combattre¹⁹⁶.

Plus tard, elle écrit encore :

Adulte, j'aurais voulu brouter les amandiers en fleurs, mordre dans les praline du couchant. Contre le ciel de New York, les enseignes au néon semblaient des

¹⁹² LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 42.

¹⁹³ APPIGNANESI, Lisa, art. cit.

¹⁹⁴ Voir film de DAYAN, Josée, et RIBOWSKA, Malka, *Simone de Beauvoir*, 1978.

¹⁹⁵ Voir précédemment, « Écriture féminine ou écrits de femmes ? », p. 18-19.

¹⁹⁶ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 13.

friandises géantes et je me suis sentie frustrée. Manger n'était pas seulement une exploration et une conquête, mais le plus sérieux de mes devoirs¹⁹⁷.

Dans ces deux citations, la description des ingestions permet de comprendre la méthode d'apprentissage de la narratrice. En effet, l'action de se nourrir apparaît pour elle comme bien plus qu'un besoin vital : elle exprime clairement son envie de s'enrichir chaque jour un peu plus, au travers de tout ce qui l'entoure. C'est un aspect de sa personnalité que l'on retrouvera tout au long de ses mémoires, comme par exemple dans *La Force des choses* où elle revient sur cette idée, alors qu'elle se trouve au Brésil : « Amado remplit mon verre de jus de cajou jaune pâle : il pensait, comme moi, qu'on apprend un pays en grande partie par la bouche¹⁹⁸ ». Dans les deux passages précédents, il y a également un recours au registre héroï-comique, puisque la narratrice traite d'un sujet plutôt bas, qui est celui de l'action de se nourrir, de façon noble et élevée. Aussi, ce simple besoin primaire devient pour l'héroïne un de ses « plus sérieux devoirs », une « conquête » et une découverte du monde ; en somme, un apprentissage de la vie bien plus complet que n'importe quelle autre instruction. Durant toute son éducation, elle se « nourrit¹⁹⁹ » alors de littérature et cherchera toujours à goûter des « viandes moins creuses²⁰⁰ » que celles dont elle se nourrissait jusqu'alors. Il semble alors que ce recours à l'héroï-comique soit une façon pour Beauvoir de se distinguer des autres femmes écrivains puisque ce n'est pas une caractéristique que l'on retrouve normalement dans l'écriture des femmes. D'ailleurs, Simone de Beauvoir elle-même reconnaît ne jamais avoir cherché à suivre une écriture proprement féminine :

Je sais qu'aujourd'hui des femmes essaient de trouver ce qu'elles appellent un langage proprement féminin. Cela n'a pas été du tout mon orientation. J'ai écrit avec le langage de tout le monde et selon les techniques éprouvées par tout le monde, aussi bien par des hommes que par des femmes²⁰¹.

Toutefois, si elle ne revendique pas son écriture comme typiquement féminine, nous pouvons tout de même distinguer des aspects féminins, notamment par le recours à une « oralité », qui souligne une écriture simple et naturelle, proche du langage oral. En cela, Simone de Beauvoir répond, dans une certaine mesure, aux caractéristiques de l'écriture féminine. En effet, l'oralité et le recours au thème de la « Nature » sont deux attributs majeurs de l'écriture des femmes²⁰². Ainsi, Simone de Beauvoir, comme de nombreuses femmes écrivains, ne cache pas son amour de la nature au sein de ses œuvres ; ce que Claire Cayron appelle son « inaltérable faculté d'émerveillement²⁰³ ». Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, par exemple, elle a souvent recours à un registre lyrique dès qu'elle évoque ses vacances à la campagne :

Le premier de mes bonheurs, c'était, au petit matin, de surprendre le réveil des prairies ; un livre à la main, je quittais la maison endormie, je poussais la barrière ; impossible de m'asseoir dans l'herbe embuée de gelée blanche ; je marchais sur l'avenue, le long du pré planté d'arbres choisis que grand-père

¹⁹⁷ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 14.

¹⁹⁸ BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, II, op. cit., p. 313-314.

¹⁹⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 245 : « Pendant des mois je me nourris de littérature : mais c'était alors la seule réalité à laquelle il me fût possible d'accéder. »

²⁰⁰ *Id.*, p. 443 : « Bien souvent il m'était arrivé d'avoir faim de viandes moins creuses que celles dont je me nourrissais. »

²⁰¹ Voir film de DAYAN, Josée, et RIBOWSKA, Malka, *Simone de Beauvoir*, 1978.

²⁰² Voir précédemment, « Écriture féminine ou écrits de femmes ? », p. 18-19.

²⁰³ CAYRON, Claire, *La Nature chez Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, Nrf, 1973, p. 18.

appelait « le parc paysagé » ; je lisais, à petit pas, et je sentais contre ma peau la fraîcheur de l'air s'attendrir ; le mince glacié qui voilait la terre fondait doucement ; le hêtre pourpre, les cèdres bleus, les peupliers argentés brillaient d'un éclat aussi neuf qu'au premier matin du paradis : et moi j'étais seule à porter la beauté du monde, et la gloire de Dieu, avec au creux de l'estomac un rêve de chocolat et de pain grillé. Quand les abeilles bourdonnaient, quand les volets verts s'ouvraient dans l'odeur ensoleillée des glycines, déjà je partageais avec cette journée, qui pour les autres commençait à peine, un long passé secret. [...] Le frémissement des guêpes, le caquetage des pintades, l'appel angoissé des paons, le murmure des feuillages ; le parfum des phlox se mêlait aux odeurs de caramel et de chocolat qui m'arrivaient par bouffées de la cuisine ; sur mon cahier dansaient des ronds de soleil. Chaque chose et moi-même nous avions notre place juste ici, maintenant, à jamais²⁰⁴.

Dans ce passage, le lyrisme est, en effet, très présent. D'abord, l'emploi de la première personne est une caractéristique majeure du lyrisme : elle se manifeste ici par les pronoms personnels « je » et « moi », mais aussi par la locution d'insistance « moi-même ». Il ressort également de ce passage l'évocation de thèmes propres au lyrisme. En effet, la narratrice parle, par exemple, de la communion avec la nature, avec qui elle partage un « long passé secret » ; ou encore du sacré, avec l'évocation de la « gloire de Dieu » et du « paradis ». C'est ensuite une longue personnification de cette nature qui l'entoure qui vient accentuer l'idée de communion et d'osmose : le « réveil » des prairies, le « murmure » des feuillages. Il y a aussi clairement une recherche de musicalité dans ce passage avec la construction d'un rythme. En effet, on trouve une énumération de phrases nominales construites de la même façon, c'est-à-dire à l'aide d'un nom commun exprimant une sonorité, associé au sujet émetteur de ce bruit : « le frémissement des guêpes, le caquetage des pintades, l'appel angoissé des paons ». La phrase précédente joue également sur le rythme grâce à l'anaphore de l'adverbe « quand », en début de phrase : « quand les abeilles bourdonnaient, quand les volets verts s'ouvraient ». Ici, l'auteur utilise des verbes d'action comme « ouvrir » qui exprime un mouvement, ou des verbes construits sur des sonorités comme « bourdonner ».

Toutefois, au-delà de la musicalité, c'est une réelle synesthésie qui se développe tout au long de ces quelques lignes. En effet, ce n'est pas seulement l'ouïe qui est représentée ici, puisqu'il est aussi question, par exemple, de la vue avec « le hêtre pourpre », « les cèdres bleus », « les peupliers argentés ». La narratrice décrit ainsi un univers très coloré, cherchant à représenter la « beauté du monde ». On trouve également l'évocation de l'odorat avec le « parfum des phlox », les « odeurs de caramel et de chocolat » ; et, enfin, l'illustration du goût avec l'expression : « au creux de l'estomac un rêve de chocolat et de pain grillé ». C'est donc dans une réelle « activité exploratrice²⁰⁵ » que la jeune fille se lance, comme l'explique Francis Jeanson. Claire Cayron soutient également cette idée selon laquelle Simone s'adonne à une exploration du monde, à travers tous les sens :

« Manie », « frénésie », « avidité » sont quelques-uns des termes élus par l'auteur elle-même, pour écrire son goût, « fanatique », de *connaître* et de *voir*, en usant, pour le satisfaire, de toutes les ressources de son corps et de son imagination²⁰⁶.

²⁰⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 105-106.

²⁰⁵ JEANSON, Francis, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Seuil, 1966, p.38.

²⁰⁶ CAYRON, Claire, op. cit., p.102-103.

Dans ces passages lyriques où Simone de Beauvoir rend compte de son amour de la nature, elle se rapproche un peu plus des caractéristiques de l'écriture féminine : une écriture plus libre, moins contrôlée, laissant une grande place aux émotions et aux sensations. Mais les émotions semblent tout de même rester mesurées puisque la narratrice conserve un ton assez sobre et n'utilise pas de ponctuation excessive ou d'apostrophes, comme on peut le trouver dans un registre lyrique conventionnel. En cela, Simone de Beauvoir entretient donc, encore une fois, un style qui refuse le pathos et l'attendrissement. Mais, en cela aussi, elle se rapproche de Michel Leiris, auteur qu'elle a fréquenté et beaucoup admiré pour son œuvre autobiographique intitulée *L'Âge d'homme*. En effet, la façon dont elle décrit cette œuvre dans *La Force de l'âge* pourrait tout aussi bien s'adapter au premier tome de sa propre autobiographie : « *L'Afrique fantôme* et *L'Âge d'homme* de Michel Leiris nous avaient frappés par leur sincérité pointilleuse, par l'éclat d'un style à la fois lyrique et distant²⁰⁷ », dit-elle. Un style « à la fois lyrique et distant », n'est-ce pas ce qui caractérise les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, notamment l'extrait étudié précédemment ? Est-ce alors Simone de Beauvoir qui s'accorde à une écriture plutôt masculine ou Michel Leiris qui utilise des caractéristiques de l'écriture féminine ? Le fait est que, dans tous les cas, Simone de Beauvoir présente une originalité de style, inspirée, comme elle l'a dit, autant d'œuvres de femmes que d'hommes.

Ainsi, il peut encore persister des doutes quant à l'appartenance de l'écriture de Simone de Beauvoir à un style typiquement féminin, et cela malgré l'« oralité » de sa parole et le recours au thème de la Nature. Toutefois, il est assez évident que l'auteur présente une écriture singulière, notamment par sa recherche constante d'une objectivité dans son discours. Ce souci d'objectivité auquel l'auteur ne semble pas déroger tout au long de l'œuvre s'alimente d'une référence constante à des documents préexistants à son projet autobiographique : photographies, journal intime et lettres participent de cette recherche de neutralité de ton chez l'auteur.

b) Une remémoration entre intertextualité et intermédialité.

Lorsque nous étudions les choix narratifs de Simone de Beauvoir dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, au-delà d'un style qui lui est propre, il apparaît aussi que l'auteur use de procédés de renvoi à d'autres constructions sémantiques ou, pour le dire autrement, d'autres supports de remémoration, qui lui apportent un appui certain dans son exercice de réécriture de soi. Elle recourt alors principalement à trois types de documents extérieurs au texte et préexistants à celui-ci, qui sont le journal intime, les lettres et les photographies d'enfance. En cela, il est justifié de parler d'intertextualité – pour le journal intime et les lettres –, ainsi que d'intermédialité – pour le renvoi à la photographie. Mais il convient de préciser ces deux notions.

Tout d'abord, la notion d'« intertextualité », qui peut se définir de manière très générale comme le mouvement par lequel un texte se construit en intégrant ou en transformant un autre texte, apparaît à la fin des années 1960, dans le courant critique du structuralisme. Le néologisme est inventé par Julia Kristeva, qui cherche à traduire une constatation fondamentale sur l'écriture : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²⁰⁸ ». Plus tard, en 1982, c'est Gérard Genette qui

²⁰⁷ BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 724.

²⁰⁸ KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p. 84-85.

redéfinira et précisera cette notion dans *Palimpsestes*. Selon lui, l'intertextualité n'est qu'une des cinq relations qui unissent les textes entre eux, au sein d'un ensemble qu'il appelle la « transtextualité ». Cette transtextualité se définit comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes²⁰⁹ ». L'intertextualité devient alors pour lui une relation de « coprésence » entre deux ou plusieurs textes, au milieu d'autres relations telles que la paratextualité (relation entre le texte et son paratexte), la métatextualité (relation de commentaire ou relation critique), l'hypertextualité (relation de dérivation entre un texte et un autre texte antérieur) et l'architextualité (relation entre un texte et sa catégorie générique). L'intertextualité est donc, pour résumer, la présence effective d'un texte dans un autre texte. C'est donc bien ce que donne à voir Simone de Beauvoir dans son autobiographie, en insérant, au sein de sa narration, des fragments de son journal intime ou de ses correspondances.

La notion d'intermédialité, ensuite, est une réflexion qui apparaît plus tardivement dans la critique littéraire : on la situe autour des années 1990. Cette réflexion veut, à l'origine, amener à considérer les relations entre les médias comme un objet d'étude à part entière. Elle apporte une recherche nouvelle autour de la question de l'intertextualité. En effet, si le mot « texte » pouvait jusqu'alors, dans un sens élargi, renvoyer à un film, à un son, à une représentation théâtrale, ou encore à une image, son usage est vite apparu comme peu précis. On a alors peu à peu préféré l'utilisation du terme « média », qui vient insister sur la dissemblance entre un texte et un support qui présente des caractéristiques techniques et une matérialité différentes. Aussi, si de prime abord la photographie pourrait ne pas apparaître comme un média à proprement parler, elle est toutefois bien un élément visuel, matériel, et non textuel. Elle répond donc à la définition générale du terme « média », en cela qu'elle est une « production culturelle singulière ». En ce sens, les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, proposent bien une relation entre un texte et un média, plus précisément entre un texte et une image, que l'on peut qualifier d'intermédiaire.

Regardons alors, pour commencer, cette relation intermédiaire entre le texte et les photographies dans l'œuvre de Simone de Beauvoir. D'après Jacques Lecarme, l'utilisation de la photographie en tant que support de remémoration apparaît réellement vers 1920, grâce à l'archivage des photos de famille, supprimant alors le « libre jeu de la mémoire²¹⁰ ». Mais selon Véronique Montémont²¹¹ l'introduction de la photographie dans les œuvres autobiographiques se fait réellement avec l'œuvre *Roland Barthes par Roland Barthes*, publiée en 1975. En effet, si Simone de Beauvoir renvoie déjà, en 1958, à des photographies afin d'aider la remémoration de ses souvenirs, celles-ci ne sont pas présentes visuellement dans l'œuvre, mais sont uniquement décrites par la narratrice. C'est ce que l'on appelle une présence *in absentia* ou, pour reprendre les termes de James Heffernan, une *ekphrasis* : ce procédé qui consiste à faire d'une représentation visuelle une représentation verbale est, selon Véronique Montémont, très courant dans les autobiographies de l'après-guerre²¹². Véronique Montémont pense qu'il n'y a pas d'équivalence entre le texte et l'image mais que, cependant, leur différence s'amenuise dans le champ de l'autobiographie : « Texte et photo partagent un matériau commun, l'histoire individuelle, qu'ils finissent par exprimer, assez logiquement, dans un même lieu²¹³ ». Ainsi, la

²⁰⁹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

²¹⁰ LECARME, Jacques, « Autobiographie et image », dans *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 256.

²¹¹ MONTÉMONT, Véronique, « Le pacte autobiographie et la photographie », *Le Français aujourd'hui*, n°161, 2008, p. 43-50.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

référence à la photographie, même si elle ne l'est que textuellement, permet d'apporter des informations supplémentaires sur l'histoire individuelle, elle crée un « surcroît de sens²¹⁴ ». C'est ce dont il va être question à présent.

Chez Simone de Beauvoir, ce que l'on remarque dès l'apparition de la première référence à une photographie dans le texte, c'est le ton plutôt froid et distant avec lequel la narratrice rend compte de ses souvenirs. En effet, dès l'incipit, l'auteur choisit de renvoyer à une photo d'elle enfant, afin de remplacer un souvenir absent. Mais au lieu de susciter de la nostalgie chez la narratrice, la description de la photographie se fait dans un style qui, comme nous l'avons vu précédemment, s'éloigne de tout attendrissement et feint l'objectivité. Or, comme Roland Barthes cherche à le montrer dans *La Chambre claire*, la photographie cache toujours un sens plus profond pour l'auteur, qui est souvent invisible pour le lecteur :

Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure²¹⁵.

Ainsi, l'image décrite par Simone de Beauvoir dans l'incipit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* permet bien de donner à voir une époque et une classe sociale : « jeunes dames en robe longue », « chapeaux empanachés de plumes d'autruche », « messieurs coiffés de canotiers et de panamas »²¹⁶. Voilà comment le lecteur interprète l'intérêt de la présence de cette photographie, de prime abord. Toutefois, cette image est sûrement bien plus pour Simone de Beauvoir : comme l'explique Véronique Montémont, la photographie est souvent chez les autobiographes « le pivot autour duquel enrouler sa mémoire et l'expression de ses propres affects.²¹⁷ » La neutralité de ton chez l'auteur est donc peut-être le moyen de déguiser une émotion plus forte, déclenchée à la vue de cette image et des souvenirs qui lui sont associés. Toutefois, selon Éliane Lecarme-Tabone, la photographie apparaît dans l'œuvre de Simone de Beauvoir comme un simple document, rapprochant ainsi la démarche de l'autobiographe de celle du biographe²¹⁸. Cet usage de la photographie en tant que simple information, se manifeste par exemple lorsque Simone de Beauvoir fait le portrait de son père :

Pendant les vacances, il racolait impérieusement les enfants des fermiers et leur faisait la classe : une photo le représente, dans la cour de Meyrignac, entouré d'une dizaine d'élèves, filles et garçons. Une femme de chambre, en tablier et coiffe blancs, tient un plateau chargé de verres d'orangeade²¹⁹.

La photographie est donc ici une façon de donner une information supplémentaire sur le père de la narratrice, mais c'est également une preuve de l'authenticité du récit. Ce recours à l'image apparaît aussi à d'autres moments de l'œuvre, afin d'éclairer certains traits de personnalité de la fillette. Par exemple, Simone de Beauvoir montre qu'elle aimait feuilleter les albums de famille avec sa sœur : « Je regardais avec ma sœur de vieilles photographies quand

²¹⁴ MONTÉMONT, Véronique, *art. cit.*

²¹⁵ BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980, p. 115.

²¹⁶ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁷ MONTÉMONT, Véronique, *art. cit.*

²¹⁸ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 150.

²¹⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 45.

je m'avisai soudain qu'un de ces jours, j'allais perdre Meyrignac²²⁰ ». Un autre exemple vient souligner cette représentation de la personnalité de la narratrice à travers l'image : « Sur les photos de famille, je tire la langue, je tourne le dos : autour de moi on rit²²¹ ». Parfois, la photographie permet aussi de venir confirmer un souvenir et donc, là encore, d'accentuer le caractère sincère et authentique de l'écriture : « Dans l'ennui de la cérémonie et d'un interminable banquet, j'avais tristement conscience de ce que confirment les photos : mal attifée, pataude, j'hésitais avec disgrâce entre la fillette et la femme ». Ici, la narratrice confirme son mal-être et le fait qu'elle entretenait de mauvais rapports avec son corps lors de la puberté. Finalement, il apparaît que, dans l'ensemble de l'œuvre, le recours à la photographie ne se manifeste qu'au sein de la première partie et au tout début de la deuxième. Il semble donc que ce support soit apparu comme le plus adapté, pour Simone de Beauvoir, à la remémoration du tout début de sa vie, celle pour laquelle elle avait sûrement le moins de souvenirs.

Dès le début de la troisième partie, c'est le journal intime qui vient remplacer la photographie, en tant que document de référence. Déjà elle-même lectrice passionnée de journaux intimes, Simone de Beauvoir choisira de tenir le sien tout au long de sa vie, mais de manière intermittente. Adulte, elle écrira un journal au début de la Seconde Guerre Mondiale et au moment de l'exode et de son retour à Paris sous l'occupation allemande, alors qu'elle est séparée de Sartre qui a été mobilisé, puis fait prisonnier. Ensuite, elle reprend son journal en 1946, quand Sartre lui avoue son amour pour « M. » et, enfin, en 1958, après l'achèvement des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, lors de la prise de pouvoir du général de Gaulle. Toutefois, cette pratique du journal intime commence en réalité en 1926, tel qu'elle en rend compte dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. C'est une période de rupture pour Simone de Beauvoir, puisqu'elle comprend qu'une transformation s'est opérée en elle :

Mon enfance, mon adolescence, s'étaient écoulées sans heurt ; d'une année à l'autre, je me reconnaissais. Il me sembla soudain qu'une rupture décisive venait de se produire dans ma vie ; je me rappelais le cours Désir, l'abbé, mes camarades, mais je ne comprenais plus rien à la tranquille écolière que j'avais été quelques mois plus tôt ; à présent, je m'intéressais à mes états d'âme beaucoup plus qu'au monde extérieur. Je me mis à tenir un journal intime [...] ²²².

Le journal intime apparaît ici comme une échappatoire pour la jeune fille. Comme l'explique Éliane Lecarme-Tabone, « l'écriture du journal devient un exutoire à la solitude en même temps qu'un mode d'exploration d'une vie intérieure qui prend alors le pas sur le monde extérieur²²³ ». L'ensemble des écrits intimes de Simone de Beauvoir, rédigés entre 1926 et 1930, ont été regroupés sous le titre *Cahiers de jeunesse*²²⁴ et publiés de façon posthume. La troisième partie des *Mémoires d'une jeune fille rangée* sera alors le lieu où Simone de Beauvoir reviendra sur ses journaux personnels, pour les commenter avec le regard critique de l'adulte qu'elle est devenue depuis. Ce que l'on remarque à la lecture de l'œuvre, c'est que les passages se référant au journal intime semblent n'avoir qu'une seule fonction documentaire eux aussi. Ils sont utilisés simplement comme une source d'information, que Simone de Beauvoir considère avec beaucoup de distance – bien plus que dans *La Force de l'âge* et *La Force des*

²²⁰ *Id.*, p. 137.

²²¹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 22.

²²² *Id.*, p. 246.

²²³ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 152.

²²⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Cahiers de jeunesse*, Paris, Gallimard, Nrf, 2008.

choses, où la citation du journal intime sera un vrai « moyen de narration²²⁵ », apportant plus de vivacité au récit²²⁶. Regardons par exemple la première allusion au journal intime dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, citée au-dessus. Simone de Beauvoir commence d'abord par expliquer les raisons de son écriture intime qui, comme nous l'avons dit, répond à une période de rupture. Puis, elle prend tout à coup beaucoup de distance en critiquant le fonctionnement de ce journal intime :

J'y recopiais des passages de mes livres favoris, je m'interrogeais, je m'analysais, et je me félicitais de ma transformation. En quoi consistait-elle au juste ? Mon journal l'explique mal ; j'y passais quantité de choses sous silence, et je manquais de recul²²⁷.

La narratrice opère donc clairement une mise à distance et conservera ce même ton critique à chaque fois qu'elle citera son journal. Par exemple, elle utilise beaucoup l'ironie, procédé type de la mise à distance du narrateur :

Autrefois, je me convenais, mais je me souciais peu de me connaître ; désormais, je prétendis me dédoubler, me regarder, je m'épiaï ; dans mon journal je dialoguai avec moi-même. J'entrai dans un monde dont la nouveauté m'étourdit. J'appris ce qui sépare la détresse de la mélancolie, et la sécheresse de la sérénité ; j'appris les hésitations du cœur, ses délires, l'éclat des grands renoncements et les murmures souterrains de l'espoir. Je m'exaltaï, comme aux soirs où, derrière des collines bleues, je contemplais le ciel mouvant ; j'étais le paysage et le regard : je n'existais que par moi, et pour moi²²⁸.

Dans ce passage, on peut déceler l'ironie par l'utilisation du verbe « prétendre », dès le début de la citation. « Prétendre » a une connotation négative ici, il souligne une affirmation erronée, un but beaucoup trop prétentieux. La narratrice prend également un ton très lyrique, permettant d'accentuer l'effet d'ironie : elle se moque des exaltations de la jeune fille. Autre exemple, lorsque la narratrice ironise sur le nombre de plaintes répétées dans son journal : « Mon seul recours, c'était mon journal intime ; quand j'y avais rabâché mon ennui, ma tristesse, je recommençai à m'ennuyer, tristement²²⁹ ». Le verbe « rabâcher » insiste sur le caractère lassant de ces plaintes et l'isolexisme créé par la répétition d' « ennui » et d' « ennuyer », puis de « tristesse » et « tristement », provoque un effet emphatique et, donc, comique. Mais c'est aussi peut-être une façon pour l'auteur de montrer l'importance accordée à ce journal intime dans sa jeunesse. Toutefois, il semble que la figure de la répudiation soit la plus présente tout au long du texte. Elle s'étonne, par exemple, de ses prétentions irréalistes : « J'insiste souvent dans mes carnets sur cette volonté de "tout dire" qui fait un curieux contraste avec la pauvreté de mon expérience²³⁰ », ou encore elle critique sa « naïveté »²³¹.

²²⁵ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 153.

²²⁶ Si l'on se reporte au premier tome de *La Force des choses*, nous remarquons très vite que les extraits de journal intime ne sont pas un ajout au récit, mais constituent le récit lui-même. Les événements sont alors racontés au fil des jours, classés par date et restitués tels quels. Voir par exemple de la page 104 à la page 129 : du 1^{er} mai au 18 mai, chaque jour contribue à l'avancée du récit.

²²⁷ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 246-247.

²²⁸ *Id.*, p. 250.

²²⁹ *Id.*, p. 272.

²³⁰ *Id.*, p. 316.

²³¹ *Id.*, p. 285.

Cependant, il s'avère qu'au fil du texte la distance opérée par la narratrice tend à s'amenuiser et à être remplacée par une utilisation plus informative des citations du journal intime puisqu'elles apportent au récit des renseignements supplémentaires, soit sur des incompréhensions passées, soit sur l'état d'esprit de la narratrice. Cela apparaît, par exemple, lorsque la narratrice parle de son éloignement avec son cousin Jacques, qui ne réussit pas à concrétiser ses projets personnels : « Un pressentiment parfois me traversait : "J'ai mal dès que je pense à toi ; je ne sais pourquoi ta vie est tragique"²³² ». Ici, l'utilisation de la citation du journal se fait sous la forme du discours direct et permet d'éclairer les pensées de la narratrice sur l'avenir de son cousin Jacques. Le recours au journal intime permet alors de livrer, de façon indirecte, les sentiments de la jeune fille. L'ironie n'apparaît donc plus ici ; la citation vient simplement illustrer un état d'esprit ou une pensée de la narratrice. Finalement, le recours au journal a deux emplois chez Simone de Beauvoir : il peut venir souligner une distance, sous la forme de l'ironie, entre la fillette qu'elle était et la femme qu'elle est en écrivant ses mémoires, ou bien il a une fonction informative, permettant d'éclairer un état d'esprit ou une émotion, tout en évitant l'attendrissement.

Enfin, ce sont les lettres, troisième forme de documentation utilisée par Simone de Beauvoir dans son œuvre, qui apparaissent comme un élément d'intertextualité dans la narration. Elles ont en effet une part importante dans l'autobiographie de l'auteur. Elles participent, elles aussi, à un processus de remémoration et à une preuve d'authenticité du récit. Tout au long du récit, c'est principalement de la correspondance avec Zaza dont il est question. Quelques fragments ou résumés de lettres écrites à Jacques ou à Pradelle apparaissent également mais ont une moindre valeur dans la narration. Ce sont bien les échanges avec Zaza qui s'avèrent les plus présents et qui deviennent également de plus en plus importants, au fur et à mesure que l'histoire s'achemine vers sa fin. La correspondance entre Simone de Beauvoir et Zaza commence alors qu'elles sont encore très jeunes : leurs lettres sont alors soumises à la « censure » de leurs mères, ce qui les empêche de se dire tout ce qu'elles souhaiteraient. C'est ce dont témoigne la narratrice des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, dès le début de la deuxième partie :

Dans les livres, les gens se font des déclarations d'amour, de haine, ils mettent leur cœur en phrases ; dans la vie, jamais on ne prononce des paroles qui pèsent. Ce qui « se dit » est aussi réglé que ce qui « se fait ». Rien de plus conventionnel que les lettres que nous échangeons. Zaza utilisait les lieux communs un peu plus élégamment que moi ; mais ni l'une ni l'autre nous n'exprimions rien de ce qui nous touchait vraiment. Nos mères lisaient notre correspondance : cette censure ne favorisait certes pas de libres effusions²³³.

La correspondance entre les deux amies commence donc de la façon la plus conventionnelle qui soit et ce passage ne répond pas encore – comme ce sera le cas plus tard dans l'œuvre – à un choix narratif très intéressant, si ce n'est qu'il rend compte d'une éducation très traditionaliste et surveillée. Or, au fil du récit, les lettres de Zaza vont prendre une place bien plus importante et vont participer à l'avancée du récit, en livrant des informations tant sur Zaza que sur Simone de Beauvoir. Tout d'abord, l'auteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée* renvoie à la lettre de deux façons différentes : soit elle rapporte au discours indirect les propos contenus dans la lettre, soit elle les reproduit tels quels au sein du récit. On remarque que le

²³² BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 317.

²³³ Id., p. 156.

discours indirect est très utilisé au début de l'œuvre, quand leur correspondance n'en est encore qu'à ses débuts : « Dans ma réponse je fis semblant de plaisanter en reprochant à Zaza sa méchanceté ; elle sentit qu'elle m'avait peinée car elle s'excusa par retour du courrier²³⁴ ». Il semble alors que certains propos, qui tiennent plutôt de l'anecdote, ne soient rendus dans le texte que dans leur globalité, par une forme de discours narrativisé.

D'autres cependant, parce qu'ils ont une fonction plus informative et documentaire, apparaissent clairement dans le récit, comme lorsque Zaza fait, dans une lettre, un portrait de Simone de Beauvoir : « Un peu de réserve, un peu de soumission de l'esprit aux doctrines et aux usages ; j'ajoute beaucoup de cœur, et un aveuglement sans pareil et très indulgent pour vos amies²³⁵ ». Il est intéressant que ce passage soit retranscrit dans le texte puisqu'il donne à voir la personnalité de l'héroïne, mais sous un point de vue différent puisque c'est là celui de son amie Zaza. Mais c'est principalement à la fin de l'œuvre, dans les toutes dernières pages, que la parole de Zaza occupe toute la place. Dans les quinze pages clôturant l'œuvre, ce sont presque uniquement les lettres de Zaza qui constituent la narration. Le thème de la correspondance est au centre de cette partie finale, avec la présence du mot « lettre » qui apparaît vingt-cinq fois dans ces quelques pages, et presque autant pour le verbe « écrire ». C'est finalement un bel hommage qu'offre Simone de Beauvoir à son amie défunte, en accordant une si grande place à sa parole dans son œuvre. Zaza apparaît alors comme une sorte de seconde narratrice dans l'œuvre : la présence de ses lettres permet à l'auteur de jouer sur la technique des différents points de vue, faisant ainsi du récit autobiographique une réelle « construction romanesque²³⁶ », comme l'explique Éliane Lecarme-Tabone. Ainsi, au vu de ces analyses, nous pouvons alors nous demander quelle image Simone de Beauvoir choisit de donner d'elle-même dans son texte, au travers de ces différentes voix narratives et face aux divers personnages qui l'entourent.

3) La création d'un éthos exemplaire.

a) *Une « présentation de soi ».*

D'après le propos de Ruth Amossy, toute prise de parole, qu'elle soit exclusivement orale, comme l'était celle des orateurs de l'Antiquité, ou bien écrite, à l'image de celle de Simone de Beauvoir dans ses mémoires, rend compte d'une image du locuteur lui-même :

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi²³⁷.

Ainsi, après avoir analysé la construction temporelle et narrative des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ainsi que le style de l'auteur, il est intéressant de s'interroger sur la portée de ces choix narratifs. En effet, dans le genre des récits de soi l'auteur dresse un portrait de lui-même, ce qui signifie que, plus que dans n'importe quel autre genre littéraire, l'écrivain cherche

²³⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 157.

²³⁵ *Id.*, p. 158.

²³⁶ LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 158.

²³⁷ AMOSSY, Ruth, op. cit., p. 9.

à se représenter devant ses lecteurs. Ainsi, chaque choix narratif joue un rôle dans la construction de cette image de soi. Avant d'analyser plus en détail l'image que Simone de Beauvoir donne d'elle-même dans son œuvre, il convient de revenir aux origines du terme d'*ethos* :

Les Anciens désignaient par le terme d'*ethos* la construction d'une image de soi destinée à garantir le succès de l'entreprise oratoire. Rappelant les composantes de l'ancienne rhétorique, Roland Barthes définit l'*ethos* comme « les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses airs [...]. L'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela ». Il reprend ce faisant Aristote qui affirmait dans sa *Rhétorique* : « C'est [...] au caractère moral que le discours emprunte je dirai sa plus grande force de persuasion »²³⁸.

Ruth Amossy compare ici le point de vue contemporain de Roland Barthes, à celui d'Aristote qui, dans sa *Rhétorique*, analyse pour la première fois la notion d'*ethos*, associée à celle du *logos* et du *pathos*. Selon Aristote, l'*ethos* fait donc partie d'un ensemble de trois arguments du discours apportant à l'orateur qui en fait usage une grande force de persuasion. Ainsi, l'*ethos* se caractérisait à l'origine comme un élément d'argumentation dans le discours. En effet, comme l'explique Anne Herschberg-Pierrot dans *Stylistique de la prose*²³⁹, le travail de l'orateur comprenait à l'origine cinq parties, ou cinq « phrases » : l'invention ou la recherche des idées ; la disposition ou mise en ordre des idées ; l'élocution, c'est-à-dire le choix des mots et l'ornement du discours ; l'action qui correspond à la prononciation du discours ; et enfin, la mémoire ou l'art de se rappeler, de renvoyer à des *topoi*, c'est-à-dire à des lieux communs. C'est dans la première étape de ce travail de l'orateur, lors de l'invention, qu'intervient la notion d'*ethos*. En effet, c'est dans l'invention que l'orateur est à la recherche des arguments qu'il va utiliser pour donner de l'ampleur et de la crédibilité à son discours. On retrouve alors les trois types d'arguments énoncés par Aristote : l'*ethos* renvoie aux arguments qui résident dans le caractère moral de l'orateur et qui conditionnent sa crédibilité ; le *pathos* ce sont les arguments relatifs à la disposition des auditeurs, à ce que le discours va éveiller chez eux comme passions ; enfin, le *logos* c'est le raisonnement en lui-même qui doit, par sa construction, encourager la persuasion. Tant pour Ruth Amossy que pour Anne Herschberg-Pierrot, les lieux communs jouent également un rôle important dans l'exercice de persuasion. Ils sont des « catégories formelles d'arguments, qui servent de preuves intrinsèques au discours »²⁴⁰. Regardons plus en détail ce qu'en dit Anne Herschberg-Pierrot :

Les lieux, cases vides au départ, ont eu tendance à se remplir, et à se transformer en arguments types, et en morceaux types, détachables, qui se sont figés chez les auteurs latins [...]. Les lieux communs ont fini par constituer, non plus un schéma d'argumentation pour l'orateur, mais une topique rebattue, un ensemble de banalités communes à une société²⁴¹.

²³⁸ AMOSSY, Ruth, *op. cit.*, p. 10.

²³⁹ HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 200-201.

²⁴⁰ *Id.*, p. 200.

²⁴¹ *Id.*, p. 201.

Ruth Amossy, quant à lui, parle de « stéréotypage » du discours, c'est-à-dire une opération qui consiste à « penser le réel à travers une représentation culturelle préexistante, un schéma collectif figé²⁴² ». Il explique cette idée dans son ouvrage :

L'idée préalable que l'on se fait du locuteur et l'image de soi qu'il construit dans son discours ne peuvent être totalement singulières. Pour être reconnues par l'auditoire, pour paraître légitimes, il faut qu'elles soient en prise sur une doxa, c'est-à-dire qu'elles s'indexent sur des représentations partagées. Il faut qu'elles puissent être rapportées à des modèles culturels prégnants, même s'il s'agit de modèles contestés²⁴³.

Ainsi, selon lui, l'orateur adapte sa présentation de lui-même à des schèmes collectifs qu'il croit entérinés par ses auditeurs. Il le fait par ce qu'il dit de sa propre personne mais surtout par les modalités de son énonciation. Selon Ruth Amossy, il appartient alors au récepteur de se former une impression du locuteur en le rattachant à une catégorie connue. Partant de cette idée, regardons le cas de Simone de Beauvoir. Il faut savoir que, au moment où elle publie le premier tome de ses mémoires en 1958, Simone de Beauvoir est déjà un personnage public très connu : elle a notamment reçu le prix Goncourt pour *Les Mandarins* en 1945 et le *Deuxième Sexe* est paru en 1949, suscitant de vives polémiques. Ses lecteurs ont alors déjà une certaine image de l'auteur lorsqu'elle décide de publier ses mémoires, ce qui doit alors l'inciter à répondre, dans une certaine mesure, à leur horizon d'attente. Ainsi, dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Beauvoir utilise clairement des lieux communs, principalement sur le thème du récit d'enfance. Les lieux communs tels que les lectures d'enfance, les premières expériences scolaires, la vie de famille ou encore les amitiés, sont une façon de toucher le lecteur. En effet, même si Simone de Beauvoir évite le plus possible toute forme de pathos et d'attendrissement, elle renvoie tout de même à des souvenirs d'enfances pouvant évoquer ceux de tout un chacun et provoquant par cela une identification. Elle livre également des représentations, formes de « schémas collectifs figés » pour reprendre les propos de Ruth Amossy, en cela qu'elle donne, par exemple, une image de la classe bourgeoise dans la société du début du XX^e siècle :

Je profitais passionnément du privilège de l'enfance pour qui la beauté, le luxe, le bonheur sont des choses qui se mangent [...]. Les soirs où mes parents recevaient, les glaces du salon multipliaient les feux d'un lustre de cristal. Maman s'asseyait devant le piano à queue, une dame vêtue de tulle jouait du violon et un cousin du violoncelle. Je faisais craquer entre mes dents la carapace d'un fruit déguisé, une bulle de lumière éclatait contre mon palais avec un goût de cassis ou d'ananas : je possédais toutes les couleurs et toutes les flammes, les écharpes de gaze, les diamants, les dentelles ; je possédais toute la fête²⁴⁴.

Dans ce passage, Simone de Beauvoir profite d'une description de sa personnalité d'enfant, pour qui l'action de se nourrir était perçue comme un réel enrichissement, pour faire également une représentation du contexte social dans lequel elle a grandi. Autour de la métaphore alimentaire, elle évoque alors « la beauté » et « le luxe » qui l'entouraient, ainsi que « les écharpes de gaze », « les diamants » et « les dentelles ». Elle décrit également sa maison dans laquelle se trouvent de grandes « glaces », un « lustre de cristal », un « piano à queue » ; tant d'éléments qui donnent une image de la bourgeoisie de l'époque. Simone de Beauvoir commence donc par présenter un *ethos* construit dans un contexte social bien défini, ce qui lui

²⁴² AMOSSY, Ruth, *op. cit.*, p. 135.

²⁴³ AMOSSY, Ruth, *op. cit.*, p. 134-135.

²⁴⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 13.

permet de renvoyer à des représentations collectives et donc d'ancrer un peu plus son propos dans la réalité, de le rendre plus « persuasif ». Mais, au-delà de l'utilisation de lieux communs, comment Simone de Beauvoir se représente-t-elle elle-même ?

Comme nous l'avons vu précédemment avec l'étude de la temporalité, le premier tome des mémoires suit un ordre très logique. Dans une même démarche, Simone de Beauvoir construit également sa propre image de façon très ordonnée. Dès le début des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, l'auteur se présente comme une petite fille soucieuse de son image et attentive à plaire aux autres²⁴⁵. Elle semble donc avoir toujours porté de l'importance à l'image donnée d'elle-même. Dans les premières pages de ses mémoires, Simone de Beauvoir commence par mettre en place la représentation du « dressage » de la petite fille qu'elle était : elle montre, tout d'abord, la constitution de son image de « jeune fille rangée » – venant justifier le choix du titre de son ouvrage –, en insistant sur l'éducation et les valeurs qui lui sont inculquées. On comprend alors assez vite que cette éducation très traditionaliste est basée sur la transmission de mythes et d'informations erronées qui altèrent la vérité du monde et cherchent à maintenir la jeune fille dans l'ignorance :

Prompte à m'esquiver dès que ma sécurité me semblait menacée, je m'appesantissais volontiers sur les problèmes où je ne pressentais pas de danger. Celui de la naissance m'inquiétait peu. On me raconta d'abord que les parents achetaient leurs enfants ; ce monde était si vaste et rempli de tant de merveilles inconnues qu'il pouvait bien s'y trouver un entrepôt de bébés [...]. Ce qui m'intriguait c'est le souci qu'avaient mes parents de me dérober certaines de leurs conversations : à mon approche, ils baissaient la voix ou se taisaient. Il y avait donc des choses que j'aurais pu comprendre et que je ne devais pas savoir : lesquelles²⁴⁶ ?

Toutefois, Simone de Beauvoir ne cache pas ses résistances à cette éducation puisqu'elle est très souvent en proie à de violentes crises. Or, ces « crises furieuses²⁴⁷ » seront progressivement éliminées par les éducateurs ou par elle-même qui, notamment en raison du début de la guerre, cherchera à tout prix à avoir l'image de l'« enfant sage » :

Je m'étais définitivement métamorphosée en enfant sage. Les premiers temps, j'avais composé mon personnage ; il m'avait valu tant de louanges, et dont j'avais tiré de si grandes satisfactions que j'avais fini par m'identifier à lui : il devint ma seule vérité. J'avais le sang moins vif qu'autrefois ; la croissance, une rougeole m'avaient anémiée : je prenais des bains de soufre, des fortifiants ; je ne gêmais plus les adultes par ma turbulence ; d'autre part mes goûts s'accordaient avec la vie que je menais, si bien qu'on me contrariait peu [...]. Je m'étais convaincue que mes parents ne cherchaient que mon bien. Et puis c'était la volonté de Dieu qui s'exprimait par leur bouche : il m'avait créée, il était mort pour moi, il avait droit à une absolue soumission. Je sentais sur mes épaules le joug rassurant de la nécessité. Ainsi abdiquai-je l'indépendance que ma petite

²⁴⁵ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 15 : « Le matin, Louise enroulait mes cheveux autour d'un bâton et je regardai avec satisfaction dans la glace mon visage encadré d'anglaises [...]. Je me plaisais et je cherchais à plaire. »

²⁴⁶ *Id.*, p. 29.

²⁴⁷ *Id.*, p. 19.

enfance avait tenté de sauvegarder. Pendant plusieurs années, je me fis le docile reflet de mes parents²⁴⁸.

Ce passage est très révélateur de l'importance de l'image de soi, présente chez l'auteur durant toute son enfance. Le thème même de la « représentation de soi » est très présent : elle dit avoir « composé (s)on personnage » et se décrit comme un parfait « reflet » de ses parents. Simone de Beauvoir, qui jusqu'alors présentait certaines révoltes et un refus des contraintes²⁴⁹, parle pour la première fois d'une « absolue soumission », justifiée notamment par une profonde foi en Dieu. Elle devient alors une petite fille modèle et très sage, au point de ne plus oser penser par elle-même²⁵⁰. Par cette image de jeune fille obéissante, Simone de Beauvoir vient, en quelque sorte, contredire l'horizon d'attente des lecteurs : elle n'est pas encore cette femme qui, venant de publier le *Deuxième Sexe*, montre publiquement son refus des conventions et encourage toutes les formes d'indépendance et de liberté. Au contraire, dans son enfance, Simone de Beauvoir reconnaît avoir un grand besoin d'être « prise dans des cadres²⁵¹ » dont la rigueur venait justifier son existence. Sans cela, elle ne savait plus comment se situer dans le monde. Or, même si, dans son plus jeune âge, Simone de Beauvoir a montré une totale soumission à ses parents et une acceptation de son éducation bourgeoise, elle exprime également peu à peu des interrogations et des doutes, qui sont des formes d'ouvertures vers la vérité : elle commence à être sceptique au sujet de l'existence de Dieu²⁵², ou encore, elle s'aperçoit que son image de jeune fille rangée très sûre d'elle ne semble finalement n'être qu'un faux-semblant²⁵³. Il apparaît alors une dichotomie dans tout le début de l'œuvre entre une image de petite fille à la fois rangée et révoltée, une « alternance de fusion tranquille et de rejet violent²⁵⁴ », qui a pour effet de venir insister sur les hésitations de Simone. En effet, l'image de soumission de la petite fille est à plusieurs reprises contrebalancée par de l'arrogance, notamment par une impression de supériorité, comme c'est le cas dans ce passage :

Pour de vrai, je ne me soumettais à personne : j'étais, et je demeurais toujours mon propre maître. J'avais même tendance à me considérer, du moins au niveau de l'enfance, comme l'Unique. D'humeur sociable, je fréquentais avec plaisir certaines de mes camarades. Nous faisions des parties de nain jaune ou de loto, nous échangeions des livres. Mais dans l'ensemble, je n'avais guère d'estime pour aucun de mes petits amis, garçons ou filles [...]. Butées dans nos préférences, nos manies, nos principes et nos valeurs, nous nous entendions, ma sœur et moi, pour reprocher aux autres enfants leur bêtise²⁵⁵.

Au sujet de la vanité de la jeune fille, Éliane Lecarme-Tabone s'exprime ainsi :

²⁴⁸ *Id.*, p. 44.

²⁴⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 20 : « Je refusais de céder à cette force impalpable : les mots ; ce qui me révoltait c'est qu'une phrase négligemment lancée : "Il faut... il ne faut pas", ruinât en un instant mes entreprises et mes joies. »

²⁵⁰ *Id.*, p. 57 : « J'appris de maman à m'effacer, à contrôler mon langage, à censurer mes désirs et à faire exactement ce qui devait être dit et fait. Je ne revendiquai rien et j'osais peu de chose. »

²⁵¹ *Id.*, p. 83.

²⁵² *Id.*, p. 55 : « Ce scepticisme ne m'atteignait pas, tant je me sentais investie par la présence de Dieu ; pourtant mon père ne se trompait jamais : comment m'expliquer qu'il s'aveuglât sur la plus évidente des vérités ? »

²⁵³ *Id.*, p. 82-83 : « L'image que je retrouve de moi aux environs de l'âge de raison est celle d'une petite fille rangée, heureuse et passablement arrogante. Deux ou trois souvenirs démentent ce portrait et me font supposer qu'il eût suffi de peu de choses pour ébranler mon assurance. »

²⁵⁴ SALLENAVE, Danièle, op. cit., p. 42.

²⁵⁵ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 79-80.

La « suffisance » dont la fillette fait preuve représente aussi une forme de sagesse fondée sur le refus stérile du ressentiment ou de la frustration, sentiments négatifs peu propices au progrès. Susceptible, certes, de basculer dans la vanité sociale ou dans l'erreur d'analyse, ce « parti pris d'optimisme » n'en demeure pas moins une attitude de vie féconde où se conjuguent les préceptes de la sagesse populaire (« faire de nécessité vertu ») et les injonctions de la morale existentialiste pour qui la liberté se construit à partir d'une situation donnée²⁵⁶.

Ainsi, par cette double image dont Simone de Beauvoir rend compte dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, le lecteur assiste aux premières caractéristiques d'une identité. Selon Éliane Lecarme-Tabone, cette personnalité construite entre bonheur paisible et rages furieuses ou interrogations, permettra à l'adulte que deviendra Simone de Beauvoir de puiser sa force et sa capacité d'action. On se rend compte en effet qu'au fil des pages, et cela dès la deuxième partie de l'œuvre, Simone de Beauvoir commence à prendre des distances par rapport à son éducation et à son milieu familial. Jeune fille encore quelque peu rangée et obéissante²⁵⁷, Simone de Beauvoir commence tout de même à montrer des révoltes un peu plus fréquentes et une conduite beaucoup moins sage :

Ma sœur, poussée à bout, avait décidé de devenir franchement insupportable. Avec une amie qu'elle s'était choisie elle-même, Anne-Marie Gendron, elle fonda *L'Écho du cours Désir* ; Zaza lui prêta de la pâte à polycopier et de temps en temps, je collaborai ; nous rédigeons de sanglants pamphlets. On ne nous donnait plus de notes de conduite, mais ces demoiselles nous sermonnaient et se plaignaient à ma mère. Elle s'inquiétait un peu ; mais comme mon père riait avec nous, elle passait outre. Jamais l'idée ne m'effleura d'attacher une signification morale à ces incartades : ces demoiselles ne détenaient plus les clés du bien et du mal du moment où j'avais découvert qu'elles étaient bêtes²⁵⁸.

La jeune fille commence ainsi à développer son esprit critique et son refus des conventions, puisqu'elle refuse de se soumettre à la bêtise de son enseignement. Ces changements sont aussi marqués dans cette partie par un moment important de l'œuvre : celui où Simone perd la foi²⁵⁹. De ce changement en découle un autre, puisqu'il est, dans une certaine mesure, la cause de l'éloignement progressif de Simone avec ses parents, notamment avec sa mère :

Je m'avouai pour la première fois combien les cris, les récriminations, les réprimandes qu'à l'ordinaire j'encaissais en silence m'étaient pénibles à supporter ; toutes les larmes que pendant des mois j'avais refoulées me suffoquaient. Je ne sais si ma mère devinait qu'intérieurement je commençais à lui échapper ; mais je l'irritais, et elle s'emportait souvent contre moi²⁶⁰.

Ainsi, c'est l'image d'une Simone plus indépendante qui se profile au fil des pages de l'œuvre et qui trouvera son aboutissement dans les deux dernières parties. En effet, dans la troisième partie, la jeune fille commence à montrer des avancées vers la liberté, même si elles

²⁵⁶ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 62.

²⁵⁷ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 168 : « À Paris, je retombais sous la coupe des adultes. Je continuais à accepter sans la critiquer leur version du monde [...]. Jamais on ne me laissa entendre, fût-ce de loin, fût-ce en sourdine, un autre son de cloche. »

²⁵⁸ *Id.*, p. 162-163.

²⁵⁹ *Id.*, p. 180-181.

²⁶⁰ *Id.*, p. 196.

ne sont encore que partielles et désordonnées. C'est une période de « piétinement²⁶¹ » durant laquelle Simone se cherche encore beaucoup :

Il m'arrivait de me dire avec fierté et avec crainte que j'étais folle : la distance n'est pas très grande entre une solitude tenace et la folie. J'avais bien des raisons de m'égarer. Depuis deux ans je me débattais dans un traquenard, sans trouver d'issue ; je me cognais sans cesse à d'invisibles obstacles : ça finissait par me donner le vertige. Mes mains restaient vides ; je trompais ma déception en m'affirmant à la fois qu'un jour je possèderais tout et que rien ne valait rien : je m'embrouillais dans ces contradictions²⁶².

Finalement, c'est principalement la dernière partie de l'œuvre qui sera le lieu de prises de consciences importantes de la part de la jeune fille, et c'est, surtout, la rencontre avec Herbaud – surnom qu'elle donne dans l'œuvre à René Maheu –, puis avec Sartre, qui lui permettra de se détacher entièrement des valeurs bourgeoises, dont elle était encore imprégnée jusqu'alors. À ce moment-là, la jeune femme se sent prête pour « quelque chose d'autre » et laisse loin derrière elle son enfance et son adolescence²⁶³. Lorsqu'elle commence à travailler son agrégation avec Sartre, Nizan et Herbaud, elle comprend alors qu'il est temps pour elle de se détacher des « sublimations bourgeoises » et, à l'image de ses compagnons, de « dégonfler impitoyablement tous les idéalismes » : « Je compris vite que si le monde où m'invitaient mes nouveaux amis me paraissait rude, c'est qu'ils ne déguisaient rien ; ils ne me demandaient somme toute que d'oser ce que j'avais toujours voulu : regarder en face la réalité²⁶⁴ », raconte la jeune femme.

Ainsi, Simone de Beauvoir construit dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, une représentation d'elle-même, basée sur un ethos exemplaire. Exemplaire car, tout d'abord, elle est une petite fille modèle, tout à fait disciplinée. Exemplaire, ensuite, car elle se définit très vite comme quelqu'un d'unique et de supérieur, autrement dit comme un exemple à suivre. Enfin, son exemplarité s'exprime finalement par sa capacité progressive à se détacher de toutes les valeurs bourgeoises qui lui ont été inculquées, afin de voir le monde dans sa réalité. Or, l'ethos peut aussi être considéré comme un thème, en cela que l'image de la bourgeoisie représentée dans l'œuvre permet à l'auteur de faire une critique sociale. C'est notamment ce que Pierre Bourdieu cherche à analyser dans *La Distinction* (1979) : en comparant les différents styles et modes de vie selon les classes, il parvient à la conclusion que l'« habitus », c'est-à-dire les schémas intériorisés par les individus selon leur classe, sont au fondement des pratiques culturelles²⁶⁵. La troisième et dernière partie de ce travail cherchera alors à montrer comment Simone de Beauvoir dresse une représentation des mœurs de sa classe bourgeoise, afin de les critiquer.

Mais, avant cela, il apparaît que l'évolution progressive dont Simone de Beauvoir rend compte dans son œuvre et dont nous parlions précédemment, se fait également très souvent grâce à la présence d'autrui. En effet, c'est soit par une comparaison avec autrui, soit grâce à la présence et à la rencontre de figures importantes de sa vie, que Simone de Beauvoir représente

²⁶¹ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 62.

²⁶² BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 340.

²⁶³ *Id.*, p. 421 : « Enfance, adolescence, et le sabot des vaches heurtant sous les étoiles la porte de l'étable, tout cela était derrière moi, déjà très loin. J'étais prête à présent pour quelque chose d'autre ; dans la violence de cette attente, les regrets s'anéantissaient. »

²⁶⁴ *Id.*, p. 443.

²⁶⁵ Voir BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de minuit, 1979, p. 112.

son évolution personnelle. La « présentation de soi » se développe donc, aussi, à travers ce que l'on appelle l'intersubjectivité.

b) *Une reconstruction dans l'intersubjectivité.*

C'est principalement dans le domaine de la philosophie que la notion d'intersubjectivité, notamment la question du rapport à l'autre ou de l'« altérité », s'est développée. Tout d'abord, Kant s'interrogea sur la notion de « respect », dans trois œuvres intitulées *Critique de la raison pure* (1781), *Critique de la faculté de juger* (1788) et *Critique de la raison pratique* (1790). Selon le philosophe, c'est à partir de cette notion, associée à celle de « reconnaissance », d'« obéissance » et d'« humilité »²⁶⁶, qu'émerge l'expérience d'autrui. Bien d'autres philosophes ont continué à étudier cette question et à en modifier l'interprétation : Heidegger dans *Être et Temps* (1927), Husserl dans les *Méditations cartésiennes* (1929), ou encore Levinas avec *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949). Mais c'est principalement le point de vue de Jean-Paul Sartre sur la notion d'autrui dont il sera question ici, en cela qu'il est très similaire à celui de Simone de Beauvoir.

Dans l'*Être et le néant* (1943), Jean-Paul Sartre dévoile un « essai d'ontologie phénoménologique » venant étudier les rapports entre l'être et le monde. Il étudiera notamment le rapport à autrui par la présence du regard, puisque c'est d'abord par le regard que les êtres sont en relation. Selon lui, « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même²⁶⁷ », en cela que son regard extérieur m'apporte une meilleure connaissance de moi-même. Le rapport à l'autre, son regard sur moi, provoque alors ce que Sartre appelle « l'objectité » : « Par l'apparition même d'autrui, je suis mis en mesure de porter un jugement sur moi-même comme sur un objet, car c'est comme objet que j'apparais à autrui.²⁶⁸ » Ainsi, il y a un regard objectivant chez l'autre : ce regard c'est celui qui se pose en situation de surplomb par rapport à moi et qui me donne l'impression d'être « chosifié ». Cette représentation de la notion d'intersubjectivité, qui provoque selon Sartre une impression d'objectité chez celui qui est regardé, se retrouve dans un passage des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir :

Non seulement les adultes brimaient ma volonté, mais je me sentais la proie de leurs consciences. Celles-ci jouaient parfois le rôle d'un aimable miroir ; elles avaient aussi le pouvoir de me jeter des sorts ; elles me changeaient en bête, en chose²⁶⁹.

Dans ce passage, Simone de Beauvoir montre un rapport assez conflictuel à autrui. Encore enfant – puisqu'elle dit quelques lignes plus loin qu'elle n'avait que trois ans – elle se sent observée de haut et considérée à la façon d'un objet : « Comme elle a de beaux mollets, cette petite²⁷⁰ ! », lui dit une dame, en se penchant pour la palper. Cet extrait de l'œuvre de Simone de Beauvoir exprime alors l'ambiguïté du rapport à autrui qui peut apparaître comme « un aimable miroir » ou, au contraire, comme un reflet dévalorisant. L'auteur exprime ici une interprétation de la part de la narratrice qui, avec son regard d'adulte et ses connaissances de

²⁶⁶ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1979, p. 252.

²⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « Tel », 1943, p. 260.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 21.

²⁷⁰ *Ibid.*

l'œuvre de Sartre, réussit à analyser une situation d'enfance : l'épreuve du regard d'autrui et l'aliénation qui lui est associée, apparaît alors comme une des explications possible aux crises furieuses de la jeune fillette, évoquées quelques lignes avant. Simone de Beauvoir reviendra également sur ce rapport à autrui lors d'une conférence au Japon en 1966 et dira ceci :

J'ai découvert une chose que tout le monde sait : la conscience d'autrui existe ; autrui est un sujet pour soi comme je le suis moi pour moi ; dans son monde je suis un objet dont il dispose plus ou moins à sa guise et qu'il peut considérer comme haïssable, déplaisant²⁷¹.

Elle souligne donc, encore une fois, la dureté du regard d'autrui sur soi. Mais, si le rapport à autrui s'est avéré difficile pour l'héroïne dans son enfance, il a aussi participé dans la majeure partie de ses mémoires à une construction positive. En effet, souvent par comparaison ou par désir d'imitation, la jeune fille s'est construite de façon progressive, au fil de ses relations avec autrui. Peu à peu, la présence de l'autre comme un danger ou une menace s'atténue et laisse place à une acceptation ; Simone de Beauvoir voyant l'enrichissement que peut lui apporter autrui. Elle ne cache d'ailleurs pas, dans *Tout compte fait*, l'importance qu'elle a accordé, tout au long de sa vie, à la présence des autres : « Mes rapports avec autrui – mes affections, mes amitiés – tiennent dans mon existence la part la plus importante²⁷² », dit-elle.

Tout d'abord, c'est par la présence des parents que tout enfant commence à se construire et à suivre un modèle. En effet, durant les premières années, l'enfant fait preuve d'une « intersubjectivité primaire²⁷³ », qui se caractérise par l'imitation directe des comportements des « autres signifiants », c'est-à-dire, à ce moment-là, les parents ou tout pourvoyeur de soins. Comme nous l'avons vu, dans son enfance, Simone s'applique alors à se faire le « docile reflet²⁷⁴ » de ses parents puisque, pour elle, ils sont alors un exemple de perfection :

Satisfaite de la place que j'occupais dans le monde, je la pensais privilégiée. Mes parents étaient des êtres d'exception, et je considérais notre foyer comme exemplaire. Papa aimait se moquer, et maman critiquer ; peu de gens trouvaient grâce devant eux, alors que je n'entendais jamais personne les dénigrer : leur manière de vivre représentait donc la norme absolue. Leur supériorité rejaillissait sur moi²⁷⁵.

Ce passage met en relief la naïveté et l'innocence de la petite fille qui pense encore que ses parents sont un exemple incomparable, admirés de tous. Il dévoile aussi, à nouveau, une certaine suffisance de la part de l'héroïne, qui retire de cette situation un sentiment de « supériorité » et de « privilège ». Toutefois, si, au départ, l'héroïne s'identifie entièrement à ses parents, elle donne également place peu à peu à des personnages qui ont partagé son enfance et sa jeunesse, et qui vont, au contraire, lui permettre de s'émanciper de son milieu familial. Danièle Sallenave voit la présence d'autrui comme une construction indispensable à l'écriture mémoriale :

Toujours revenir à ceci : des Mémoires sont une construction forte, orientée, soumise à la vigilance d'un propos constant. La montée des souvenirs s'y

²⁷¹ FRANCIS, Claude, et, GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 440.

²⁷² BEAUVOIR, Simone de, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 62.

²⁷³ Voir FAVEZ, Nicolas, et FRASCAROLO, France, « La construction de l'identité de soi dans la famille », dans *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°35, 2008, p. 51-60.

²⁷⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 44

²⁷⁵ *Id.*, p. 64.

organise autour d'une série de figures antithétiques et de contrastes fortement marqués²⁷⁶.

Ainsi, c'est d'abord la petite sœur, surnommée Poupette, qui s'impose comme une figure importante dans le processus d'émancipation de Simone :

Confortablement installée dans mon rôle d'aînée, je ne me targuais d'aucune autre supériorité que celle que me donnait mon âge ; je jugeais Poupette très éveillée pour le sien ; je la tenais pour ce qu'elle était : une semblable un peu plus jeune que moi ; elle me savait gré de mon estime et y répondait avec une absolue dévotion. Elle était mon homme lige, mon second, mon double : nous ne pouvions pas nous passer l'une de l'autre [...]. Grâce à ma sœur – ma complice, ma sujette, ma créature – j'affirmais mon autonomie. Il est clair que je ne lui reconnaissais que "l'égalité dans la différence", ce qui est une façon de prétendre à la prééminence. Sans tout à fait me le formuler, je supposais que mes parents admettaient cette hiérarchie et que j'étais leur favorite²⁷⁷.

On remarque ici clairement que la présence d'une petite sœur favorise le développement de l'autonomie de la jeune fille, puisqu'elle sent qu'elle doit être un exemple pour Poupette. De plus, la comparaison avec autrui permet à la jeune fille de se définir elle-même : les figures qui l'entourent s'imposent comme des contrastes qui lui permettent de se représenter. À ce sujet, Benveniste pense que « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste²⁷⁸ ». Mais ce contraste s'exprime de deux façons différentes chez Simone de Beauvoir : soit elle ressent un sentiment de supériorité, comme c'est le cas face à sa petite sœur, soit, au contraire, elle se sent inférieure et cherche alors à suivre le modèle admiré. Si Poupette lui permet de prendre confiance en elle, en l'amenant à se considérer comme exemplaire grâce à son statut d'aînée ; d'autres personnages, cependant, s'avèrent d'emblée supérieurs à l'héroïne et l'encouragent donc à progresser positivement dans sa construction. C'est le cas de sa meilleure amie Zaza, de son cousin Jacques et, dans les dernières pages de l'œuvre, de Sartre.

La première rencontre avec Zaza provoque, dès le début, une remise en question chez l'héroïne. En effet, jusqu'alors très sûre d'elle et faisant preuve d'une certaine arrogance, elle se trouve pour la première fois face à quelqu'un de supérieur : « Et si parfois je me sentais exceptionnelle, je n'allais plus jamais jusqu'à me croire unique. Désormais ma suffisance était tempérée par les sentiments qu'une autre m'inspirait. J'avais eu la chance de rencontrer l'amitié.²⁷⁹ » Ainsi, l'influence de Zaza est déjà positive, en cela qu'elle permet à la jeune fille de se remettre en question et de n'être plus autant centrée sur elle-même. Elle lui donne l'exemple de l'audace et de l'indépendance d'esprit. Dès le départ, Zaza s'impose alors comme une figure exceptionnelle, devant laquelle Simone s'émerveille : « La vivacité et l'indépendance de Zaza me subjuguèrent.²⁸⁰ » Elle est un personnage très important dans la construction de la jeune fille puisqu'elle l'amène à prendre conscience d'elle-même et à viser une progression, comme elle l'explique dans ce passage :

Son originalité m'éblouissait. [...] On disait qu'elle avait de la personnalité : c'était là son suprême privilège. La complaisance confuse que j'avais naguère éprouvée à mon égard ne m'avait pas dotée de contours définis ; au-dedans de

²⁷⁶ SALLENAVE, Danièle, *op. cit.*, p. 58.

²⁷⁷ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 59 à 62.

²⁷⁸ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 203

²⁷⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 119.

²⁸⁰ *Id.*, p. 123.

moi, tout était flou, insignifiant ; en Zaza j'entrevois une présence, jaillissante comme une source, robuste comme un bloc de marbre, aussi fermement dessinée qu'un portrait du Dürer. Je la comparais à mon vide intérieur, et je me méprisais. Zaza m'obligeait à cette confrontation car elle mettait souvent en parallèle sa nonchalance et mon zèle, ses défauts et mes perfections dont elle se moquait volontiers. Je n'étais pas à l'abri de ses sarcasmes. "Je n'ai pas de personnalité", me disais-je tristement²⁸¹.

Par diverses comparaisons, Simone de Beauvoir cherche ici à mettre en avant la force de caractère de son amie, qui lui apparaît comme un reflet bien meilleur d'elle-même. Pour la première fois, la jeune fille n'éprouve plus alors de suffisance envers elle-même, mais se surprend, au contraire, à se « mépriser ». Simone évoque ainsi une « confrontation », une mise en « parallèle » entre la personnalité de son amie et la sienne, qui représente clairement l'idée d'une définition de soi-même par contraste ; ce contraste étant rendu possible grâce à la présence d'autrui. Zaza permettra alors un progrès positif chez l'héroïne, à la fois en lui apportant une meilleure connaissance d'elle-même, mais aussi par une influence certaine qui poussera la jeune fille à s'émanciper : « Mon entente avec Zaza, son estime, m'aidèrent à m'affranchir des adultes et à me voir avec mes propres yeux.²⁸² » De plus, comme l'explique Josyane Savigneau, Zaza est une rencontre qui influencera le parcours de Simone de Beauvoir, mais aussi, « souterrainement encore, sa réflexion sur la condition des femmes²⁸³ ». Selon elle, l'amitié de la narratrice avec Zaza aura donc une portée, non seulement sur son évolution personnelle, mais aussi sur ses réflexions futures.

Ensuite, c'est le cousin de Simone, Jacques, qui joue également un rôle positif dans la construction de l'héroïne. Il est considéré d'emblée comme supérieur à la jeune fille, d'abord par le fait qu'il est plus âgé, mais aussi car il possède des connaissances bien supérieures :

À treize ans, il avait déjà des manières de jeune homme ; l'indépendance de sa vie, son autorité dans les discussions en faisaient un précoce adulte et je trouvais normal qu'il me traitât en petite cousine. [...] Il connaissait une quantité de poètes et d'écrivains dont j'ignorais tout ; avec lui entraient dans la maison les rumeurs d'un monde qui m'était fermé : comme j'aurais voulu y pénétrer²⁸⁴ !

Jacques, au contraire de Zaza qui guide Simone dans la construction de sa personnalité, apparaît, lui, comme un guide intellectuel. En effet, ce sont principalement ses savoirs que la jeune fille admire : « Sur le monde, les hommes, la peinture, la littérature, il en savait bien plus long que moi : j'aurais voulu qu'il me fît profiter de son expérience.²⁸⁵ » Jacques s'imposera alors comme le personnage venant ouvrir des horizons nouveaux : il permettra à la jeune fille de lire des œuvres importantes et ainsi de commencer à développer son esprit critique²⁸⁶. D'autres personnages participent également à sa formation intellectuelle, tout en l'aidant, dans

²⁸¹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 149.

²⁸² *Id.*, p. 201.

²⁸³ SAVIGNEAU, Josyane, « L'aventure d'être soi », Hors-série *Le Monde*, collection « Une vie, une œuvre », *Simone de Beauvoir : une femme libre*, 2011, p. 7-18.

²⁸⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 160-161.

²⁸⁵ *Id.*, p. 227.

²⁸⁶ *Id.*, p. 244-245 : « Ce fut Élise, la vieille gouvernante, qui m'accueillit : "Jacques n'est pas là, mais il a laissé dans sa chambre des choses pour vous." Il avait griffonné un mot : "Excuse-moi, ma vieille Sim, et emporte les bouquins." Je trouvai sur sa table une dizaine de volumes aux fraîches couleurs de bonbons acidulés [...]. Bien des livres déjà m'avaient passé par les mains, mais ceux-ci n'appartenaient pas à l'espèce commune : j'en attendais d'extraordinaires révélations. »

un même temps, à mieux se connaître : on pense ici à son professeur Garric²⁸⁷, ou encore à Pradelle et Herbaud. Ce dernier fut le premier vrai intellectuel, appartenant au cercle de philosophes formé également de Nizan et de Sartre, que Simone fréquenta. S'il l'influencera intellectuellement et aura un rôle important, en cela qu'il l'amènera à rencontrer Sartre, il sera aussi un ami pour la jeune fille qui, comme Zaza, l'aidera à se découvrir elle-même :

Il me plaisait de plus en plus et ce qu'il y avait d'agréable, c'est qu'à travers lui, je me plaisais à moi-même ; d'autres m'avaient prise au sérieux mais lui, je l'amusais. Au sortir de la Bibliothèque il me disait gaiement : « Comme vous marchez vite ! J'adore ça : on dirait qu'on va quelque part ! » « Votre drôle de voix rauque, me dit-il un autre jour, elle est très bien d'ailleurs, votre voix, mais elle est rauque. Elle nous divertit beaucoup Sartre et moi. » Je découvris que j'avais une démarche, une voix : c'était nouveau²⁸⁸.

Toutefois, comme le démontre Éliane Lecarme-Tabone, les figures considérées comme supérieures par leur influence sur Simone, se trouvent progressivement dépassées : « Les progrès de la protagoniste se mesurent à la façon dont celle-ci finit toujours par dépasser celui qui fut d'abord son initiateur ou son modèle.²⁸⁹ » En effet, c'est finalement l'héroïne qui influencera Zaza dans la dernière partie de l'œuvre, en la poussant à suivre le même chemin qu'elle ; celui de l'émancipation et de la liberté. Elle dépassera également Jacques qui ne réussira jamais à écrire un livre et qui restera, comme Zaza, enfermé dans sa condition. Herbaud, enfin, échouera à l'agrégation, cédant ainsi sa place à Simone de Beauvoir auprès de Sartre. Ainsi, en plus de jouer un rôle positif dans la progression de la jeune fille, ces figures sont également une façon de mettre en relief des « cheminements auxquels Simone a échappé ou qu'elle n'a pas choisis²⁹⁰ ». Ils incarnent alors un « malheur évité²⁹¹ », venant éclairer encore plus fortement le caractère exemplaire et exceptionnel du parcours de Simone de Beauvoir. Cette idée selon laquelle Simone de Beauvoir n'a finalement pas « eu la vie qu'elle aurait dû avoir », est aussi soutenue par Pierre Bras et Michel Kail dans leur article intitulé « Les trois vies de Simone de Beauvoir » :

Simone de Beauvoir n'a pas eu la vie qu'elle aurait dû avoir. C'est ce qui nous est raconté dans son œuvre. Une première vie lui avait été promise, celle envisagée avant les ruines familiales : elle se marierait et serait une mère de famille dans le goût de la tradition. Ce dessein avorta quand il devint évident que ses parents ne pourraient la doter. Aussitôt, comme par le jeu mécanique d'un changement de décor, une deuxième vie se profila sous les yeux de Simone : une vie de remplacement, la vie grise des femmes condamnées au strict célibat faute de dot, et conduites à déroger par le travail — activité entendue ici comme un instrument, non pas de liberté, mais de survie. Deux vies de femmes articulées comme les deux branches d'une alternative indépassable. On aurait dû en rester là, dans le respect d'un ordre naturel, et nous n'aurions peut-être rien su de l'obscur Simone de Beauvoir en proie au destin : Beauvoir aurait été une autre

²⁸⁷ *Id.*, p. 238 : « Je contemplai avec émerveillement l'exemple que me donnait Garric. Enfin je rencontrais un homme qui au lieu de subir un destin avait choisi sa vie ; dotée d'un but, d'un sens, son existence incarnait une idée, et elle en avait la superbe nécessité. Ce modeste visage, au sourire vif, mais sans éclat, c'était celui d'un héros, d'un surhomme. »

²⁸⁸ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 425.

²⁸⁹ LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 69.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

Beauvoir, prise par le quotidien, dans un face-à-face permanent et décalé avec une réalité qu'on aimerait fuir²⁹².

Enfin, dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, c'est Sartre qui s'imposera comme la dernière figure importante dans la progression de Simone, puisqu'il lui permettra de concrétiser entièrement son émancipation et d'entrer dans le cercle fermé des intellectuels, philosophes et écrivains. Durant toute l'œuvre, il restera une figure supérieure, répondant par cela à l'image de l'homme idéal que l'héroïne espérait trouver un jour²⁹³ : « C'était la première fois de ma vie que je me sentais intellectuellement dominée par quelqu'un²⁹⁴ », raconte-t-elle. Mais l'influence de Sartre s'exprimera tant sur le plan intellectuel, que sur celui de la connaissance de soi, comme le montre ce passage :

Nous parlions d'un tas de choses, mais particulièrement d'un sujet qui m'intéressait entre tous : moi-même. Quand ils prétendaient m'expliquer, les autres gens m'annexaient à leur monde, ils m'irritaient ; Sartre au contraire essayait de me situer dans mon propre système, il me comprenait à la lumière de mes valeurs, de mes projets. [...] En tout cas, je devais préserver ce qu'il y avait de plus estimable en moi : mon goût de la liberté, mon amour de la vie, ma curiosité, ma volonté d'écrire. Non seulement il m'encourageait dans cette entreprise mais il proposait de m'aider. Plus âgé que moi de deux ans – deux ans qu'il avait mis à profit –, ayant pris beaucoup plus tôt un meilleur départ, il en savait plus long, sur tout : mais la véritable supériorité qu'il se reconnaissait, et qui me sautait aux yeux, c'était la passion tranquille et forcenée qui le jetait vers ses livres à venir. [...] Je m'étais crue exceptionnelle parce que je ne concevais pas de vivre sans écrire : il ne vivait que pour écrire²⁹⁵.

Sartre apparaît ici comme un être supérieur, et cela sur de nombreux points. Il est tout d'abord supérieur de par ses connaissances, son intellect. Pour montrer cela, Simone de Beauvoir utilise plusieurs fois des superlatifs et comparatifs, tels que « plus » et « meilleur », ainsi que le pronom « tout » : « *plus* âgé que moi », « ayant pris *beaucoup plus* tôt un *meilleur* départ », « il en savait *plus* long, sur *tout* ». Mais sa « véritable supériorité » se manifeste par ce qu'il apporte à Beauvoir. En effet, en le comparant aux autres gens qu'elle côtoie, la narratrice montre qu'il sait mieux que personne la comprendre et l'aider dans ses projets : « Non seulement il m'encourageait dans cette entreprise mais il proposait de m'aider ». Ainsi, en montrant quel rôle ont joué chacune des figures importantes du récit dans sa vie, Simone de Beauvoir permet au lecteur de mieux la connaître. Ici, par exemple, sous la forme d'une sorte de discours indirect libre, elle répète les propos de Sartre qui lui reconnaît des qualités « estimables » : « mon goût de la liberté, mon amour de la vie, ma curiosité, ma volonté d'écrire ». Le récit de ses relations amicales et amoureuses permet donc, très souvent, de découvrir encore un peu plus la personnalité de l'auteur.

²⁹² BRAS, Pierre, et KAIL, Michel, « Les trois vies de Simone de Beauvoir », *L'Homme et la société*, n°179-180, 2011, p. 15-24.

²⁹³ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 191 : « J'aimerais, le jour où un homme me subjuguait par son intelligence, sa culture, son autorité. [...] Je ne me marierais que si je rencontrais, plus accompli que moi, mon pareil, mon double. Pourquoi réclamaient-ils qu'il me fût supérieur ? Je ne crois pas du tout que j'aie cherché en lui un succédané de mon père ; je tenais à mon indépendance ; j'exercerais un métier, j'écrirais, j'aurais une vie personnelle ; je ne m'envisageai jamais comme la compagne d'un homme : nous serions deux compagnons. »

²⁹⁴ *Id.*, p. 452.

²⁹⁵ *Id.*, p. 448.

Toutefois, si Sartre apparaît ici comme un personnage éminemment supérieur à Simone et à qui la jeune femme voue une grande admiration, Sylvie Le Bon de Beauvoir nuance l'influence de Sartre sur le parcours de celle-ci et soutient que sa construction personnelle était déjà entièrement complète avant la rencontre avec Sartre :

C'est parce que par ses proches chemins, bien avant d'avoir rencontré Sartre, elle s'était constituée dans son individualité, que leur rencontre a été possible. Ce n'est pas parce qu'elle a choisi Sartre qu'elle est devenue Simone de Beauvoir, c'est parce qu'elle était devenue Simone de Beauvoir qu'elle a choisi Sartre²⁹⁶.

Cependant, la construction de l'héroïne à travers l'intersubjectivité reste indéniable. Les personnages qui l'entourent jouent tous un rôle important dans la progression de sa construction personnelle et/ou intellectuelle. Ils sont, soit, comme les parents, un premier modèle d'exemplarité auquel l'enfant se rattache ; soit, comme la sœur Poupette, une source de confiance en soi et un encouragement à l'autonomie ; soit, enfin, comme Zaza, Jacques, Herbaud, ou encore Sartre, un modèle supérieur, invitant la jeune fille à se former une personnalité et un esprit critique.

Or, comme l'explique Hélène Jaccomard, l'intersubjectivité peut également se manifester à travers l'emploi d'un « nous » ou d'un « on », révélateur d'une communauté à laquelle le narrateur se sent appartenir. Il peut aussi être le moyen, toujours selon Hélène Jaccomard, de viser une « universalisation » dans le propos²⁹⁷. Si ce « nous » est peu, voire pas du tout, présent dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, il sera presque majoritaire dans la suite des mémoires de Simone de Beauvoir, pour représenter le couple qu'elle formait avec Sartre. Cependant, la recherche d'une universalité dans le propos est déjà très visible dans le premier tome des mémoires de l'auteur : c'est ce caractère de l'œuvre qui va nous intéresser à présent.

²⁹⁶ LE BON DE BEAUVOIR, Sylvie, « La naissance du Castor ou la construction de soi », Hors-série *Le Monde*, collection « Une vie, une œuvre », *Simone de Beauvoir : une femme libre*, 2011, p. 92-93.

²⁹⁷ Voir JACCOMARD, Hélène, *op. cit.*, p. 355.

III. Une histoire individuelle à portée universelle.

Si, en écrivant les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir centre son récit sur la reconstruction de son propre personnage, il apparaît également que l'histoire personnelle de la jeune fille réussit à atteindre une universalité. C'est d'ailleurs l'objectif premier de l'auteur des mémoires :

Le « je » dont je me sers est très souvent en vérité un « nous » ou un « on », qui fait allusion à l'ensemble de mon siècle plutôt qu'à moi-même. [...] D'autre part ce « je », lorsque je le prononce, c'est aussi le « je » d'une femme. Dans cette époque de transition pour les femmes, où elles marchent vers l'émancipation sans l'avoir encore obtenue, je pense qu'il est intéressant de voir une vie de femme ; le « je » que j'utilise est un « je » qui a une portée générale, il concerne un très grand nombre de femmes. Enfin dans la mesure où, comme tout le monde j'ai une vie singulière, qui a un goût singulier séparée de celle d'autrui, où je mourrai, où j'ai connu des joies, des souffrances, etc., etc., mon « je » recouvre les problèmes de la condition humaine en général. Ainsi je ne parle pas seulement de moi ; j'essaie de parler de quelque chose qui déborde infiniment ma singularité, j'essaie de parler de tout, donc de faire une œuvre littéraire, puisqu'il s'agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé²⁹⁸.

À elle seule, cette citation résume l'ensemble des trois points dont il sera question dans cette partie : tout d'abord, la représentation de son siècle à travers une illustration sociologique et historique, puis l'image de la condition humaine, représentée notamment par réflexions existentialistes, et, enfin, une évocation du féminin, tant par le biais de la présence de figures féminines que par le récit d'un parcours d'émancipation. L'analyse plus précise du texte effectuée dans la partie précédente trouvera alors une justification supplémentaire, puisqu'elle permettra de faire des ponts entre différentes notions déjà évoquées. Cette dernière partie aura donc pour enjeu de montrer que la reconstruction de soi chez l'auteur se développe également au sein d'un contexte à la fois social et historique, mais aussi dans le prolongement des réflexions de son siècle.

Mais une autre constatation découle de l'ensemble de notre étude sur Beauvoir : ce désir toujours plus vif de « dire le monde dans une œuvre²⁹⁹ » ; autrement dit, une envie profonde de faire de la communication et de la transmission le but ultime de tous ses écrits. Ce besoin de partager des connaissances ou une expérience vécue est déjà visible dans la citation ci-dessus, mais c'est une réflexion qu'il paraît important d'étudier plus en détail, car cette communication que Simone de Beauvoir revendique est une « communication par le non-savoir³⁰⁰ ». L'expression de « non-savoir » sera définie très précisément dans notre dernière partie, principalement à travers le point de vue de Simone de Beauvoir. Le sens que confère la philosophe à cette notion sera associé à celui qu'en donne Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure*. Nous chercherons alors à montrer pourquoi cette « communication par le non-savoir » semble finalement guider l'ensemble du projet d'écriture de Simone de Beauvoir.

²⁹⁸ FRANCIS, Claude, et, GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 440.

²⁹⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 360.

³⁰⁰ FRANCIS, Claude, et, GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 448.

1) Une illustration de la condition humaine.

a) *Une peinture sociologique et historique de l'époque.*

Selon Éliane Lecarme-Tabone, « une véritable œuvre littéraire, pour Simone de Beauvoir comme pour Sartre, se définit par son aptitude à articuler ensemble le singulier et l'universel³⁰¹ ». Dans ses mémoires, Simone de Beauvoir illustre particulièrement bien cette idée, puisque son ambition n'est pas seulement de développer une série d'anecdotes sur sa propre histoire, mais plutôt de montrer comment sa personnalité s'est constituée au sein d'un certain milieu social et d'un contexte historique particulier. C'est ainsi que l'auteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, « déborde la singularité de son expérience vécue en montrant en quoi son enfance est représentative d'une époque et d'un milieu³⁰² ».

À la façon d'une « chroniqueuse de son époque, alerte, acérée, minutieuse³⁰³ », pour reprendre les propos de Josyane Savigneau, l'auteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée* rend tout d'abord compte d'une enfance vécue pendant la Première Guerre Mondiale.

En septembre, à La Grillère, j'appris à remplir mes devoirs de Française. J'aidai maman à fabriquer de la charpie, je tricotai un passe-montagne. Ma tante Hélène attelait la charrette anglaise et nous allions à la gare voisine distribuer des pommes à de grands Hindous enturbannés qui nous donnaient par poignées des graines de sarrasin ; nous apportions aux blessés des tartines de fromage et de pâté. Les femmes du bourg s'empressaient, le long des convois, les bras chargés de victuailles. « Souvenir, souvenir », réclamaient-elles ; et les soldats leur donnaient des boutons de capote, des douilles de cartouches. L'une d'elle offrit un jour un verre de vin à un blessé allemand. Il y eut des murmures. « Quoi ! dit-elle, ce sont aussi des hommes. » On murmura de plus belle [...]. Je dévisageai avec une soigneuse horreur celle qu'on appela désormais « l'Allemande ». Enfin le Mal s'était incarné³⁰⁴.

Ici, le passage se déroule un peu à la manière d'un témoignage et il est particulièrement intéressant puisque, sous le regard de la fillette, il donne à voir les conditions de vie auxquelles hommes et femmes étaient soumis durant cette période. Mais cet extrait souligne également le rôle des femmes face à la guerre, ainsi que le formatage de la pensée de la fillette qui considère que l'univers est divisé en deux catégories : le Bien et le Mal. Ce dernier aspect donne donc, en plus, des informations sur les valeurs de son éducation. Ainsi, en quelques lignes seulement, la narratrice rend compte de cet événement historique, soulève des réflexions sur la condition des femmes alors vouées à être entièrement au service des hommes, et développe une image de son milieu social en décrivant l'idéologie sur laquelle est fondée toute son éducation.

Justement, la représentation du milieu social est également omniprésente dans l'œuvre de Simone de Beauvoir. En effet, l'auteur fait la description d'un univers « mi-aristocratique, mi-grand-bourgeois³⁰⁵ », qui s'esquisse en toile de fond du récit d'enfance. Comme l'explique Éliane Lecarme-Tabone, ce milieu social se manifeste par une description précise des conditions de vie de la jeune fille, avec, en particulier, l'importance de la famille élargie et la

³⁰¹ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 173.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ SAVIGNEAU, Josyane, *art. cit.*

³⁰⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 38-39.

³⁰⁵ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 174.

ritualisation des échanges sociaux, ainsi que le passage d'un château à l'autre chaque été. Ce dernier élément est d'ailleurs vécu avec beaucoup d'entrain :

Mon bonheur atteignait son apogée pendant les deux mois et demi que, chaque été, je passais à la campagne [...]. D'ordinaire, nous séjournions d'abord pendant quelques semaines à La Grillère. Le château me semblait immense et antique ; il comptait à peine cinquante ans, mais aucun des objets qui y entrèrent pendant ce demi-siècle, meuble ou bricole, n'en sortit plus jamais [...]. Pour nous rendre à Meyrignac, nous roulions pendant une heure dans un petit train qui s'arrêtait toutes les dix minutes ; on chargeait les malles sur une charrette à âne et nous gagnions à pied, à travers champs, la propriété : je n'imaginais pas qu'il existât sur terre aucun endroit plus agréable à habiter³⁰⁶.

Toutefois, comme le démontre l'étude d'Éliane Lecarme-Tabone, ces éléments ne font jamais l'objet d'une évocation pittoresque ou mondaine puisque, ce qui intéresse principalement l'auteur dans ces descriptions, c'est de montrer les valeurs auxquelles ce groupe social adhère. Ces valeurs sont notamment transmises par l'éducation ; une éducation dont Simone de Beauvoir ne cache pas les méthodes implicites de « dressage ». Celle-ci est, en effet, basée sur une « surveillance incessante », une « homogénéité sociale des fréquentations », et une « cohésion idéologique de l'école privée et de la famille³⁰⁷ ». Selon Caroline Fourest, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sont le « manifeste d'une jeune bourgeoise qui ose se révolter contre ce que toute femme, de tout milieu, avait intégré comme une évidence : le dressage doux, la docilité feutrée, la domination ordinaire³⁰⁸ ». Ces aspects de l'éducation de la jeune fille sont présents, par exemple, lorsque Simone de Beauvoir rencontre Zaza pour la première fois : à ce moment-là, ses parents s'interrogent d'abord sur le milieu social de la nouvelle amie de leur fille, avant de l'autoriser à la revoir :

Mon père et ma mère s'interrogèrent longtemps sur les différentes branches des diverses familles Mabile dont ils avaient entendu parler ; ils conclurent qu'ils avaient avec les parents d'Elisabeth de vagues relations communes [...] Sa mère conquist maman en l'appelant « Petite madame », et en lui disant qu'elle paraissait ma sœur aînée. On nous autorisa, Elisabeth et moi, à aller jouer l'une chez l'autre³⁰⁹.

Toutefois, Simone de Beauvoir ne cherche pas seulement à représenter son milieu social de façon tout à fait objective. Très vite, on distingue sous le discours descriptif une critique sociale, notamment en ce qui concerne le « rôle » à jouer dans la société mondaine. Elle développe alors une critique de l'ethos du bourgeois français³¹⁰ :

Cependant, dans ce cercle choisi, certains amis de mes parents bénéficiaient d'un sérieux avantage : ils étaient riches ; comme soldat de deuxième classe, mon père gagnait cinq sous par jour et nous tirions le diable par la queue. Il nous arrivait d'être invitées, ma sœur et moi, à des fêtes d'un luxe étourdissant ; dans d'immenses appartements, remplis de lustres, de satins, de velours, une nuée d'enfants se gavaient de crème glacées et de petits fours ; nous assistions à une

³⁰⁶ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 104.

³⁰⁷ Voir LECARME-TABONE, Éliane, op. cit. p. 175.

³⁰⁸ FOUREST, Carole, « Les fesses de Sartre », Hors-série *Le Monde*, collection « Une vie, une œuvre », *Simone de Beauvoir : une femme libre*, 2011, p. 111-112.

³⁰⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 121.

³¹⁰ Voir précédemment, « Une présentation de soi », p. 54 à 60.

séance de Guignol et aux tours d'un prestidigitateur, nous faisions des ronds autour d'un arbre de Noël. Les autres petites filles étaient vêtues de soie brillante, de dentelles ; nous portions des robes de lainage, aux couleurs mortes. J'en éprouvais un peu de malaise ; mais à la fin de la journée, fatiguée, en sueur, l'estomac barbouillé, je retournais mon écœurement contre les tapis, les cristaux, les taffetas ; j'étais contente quand je me retrouvais à la maison³¹¹.

Ici, la narratrice insiste sur la notion de paraître, très présente dans son milieu. En effet, face aux enfants des riches amis de ses parents, elle éprouve un « malaise » en raison de sa condition plus modeste qui ne lui permet pas de se vêtir de la même façon. Là encore, comme nous l'avons vu précédemment avec Zaza, l'idée d'un « cercle choisi » d'amis apparaît clairement : dans son milieu, il serait inconvenant de fréquenter des personnes n'appartenant pas, au minimum, à la bourgeoisie. La narratrice décrit également ce milieu de façon hyperbolique, afin de rendre compte de la prééminence de richesses et de nourriture qui l'entoure : les fêtes sont d'un luxe « étourdissant », les appartements sont « immenses » et « remplis » de matériaux précieux, les enfants se « gavent » d'aliments raffinés. On sent alors une forme de satire implicite sur les mœurs de ces classes supérieures, puisque, finalement, le sentiment qui ressort chez la jeune fille c'est l'« écœurement ». Elle montre alors ne pas être totalement dupe des « sublimations bourgeoises » ou aristocratiques, puisque ces classes sont, selon elle, séparées du « monde véritable³¹² ».

La religion est également très représentative des principes de ce milieu. C'est ce que soutient Danièle Sallenave dans *Castor de guerre* : « L'éducation religieuse de la petite fille est celle que donne, conventionnellement, le milieu de la moyenne bourgeoisie parisienne où elle est née³¹³ ». Ainsi, la foi occupe une place particulièrement importante dans toute l'enfance de la fillette, qui tente de suivre au mieux l'exemple donné par sa mère, à tel point qu'elle envisagera même d'entrer au couvent :

J'eus brusquement l'évidence, un matin, qu'un chrétien convaincu de la béatitude future n'aurait pas dû accorder le moindre prix aux choses éphémères. Comment la plupart d'entre eux acceptaient-ils de demeurer dans le siècle ? Plus je réfléchissais, plus je m'en étonnais. Je conclus qu'en tout cas je ne les imiterais pas : entre l'infini et la finitude, mon choix était fait. « J'entrerai au couvent », décidai-je. Les activités des sœurs de charité me semblaient encore trop futiles ; il n'y avait d'autre occupation raisonnable que de contempler à longueur de temps la gloire de Dieu. Je me ferais carmélite [...]. Je savais qu'une implacable logique me promettait au cloître : comment préférerait-on rien à tout³¹⁴ ?

Ce sera finalement un décalage de pensée au sein du domaine religieux entre la mère et le père de Simone qui amènera la fillette à la contestation. Dans un portrait que la narratrice dresse de son père, elle explique la condition sociale de celui-ci, mais également son éducation, fondée elle aussi sur une contradiction entre les idées du père et de la mère. La représentation de plusieurs générations permet alors de montrer l'idéologie assez figée de son milieu social, puisque les mêmes schémas se répètent d'années en années.

Mon père passa son enfance dans un bel appartement du boulevard Saint-Germain et connut sinon l'opulence du moins une confortable aisance. Ma

³¹¹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 65.

³¹² *Ibid.*

³¹³ SALLENAVE, Danièle, op. cit., p. 65.

³¹⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 99-100.

grand-mère [...], issue d'une austère bourgeoisie qui croyait fermement en Dieu, au travail, au devoir, au mérite, exigeait qu'un écolier remplît parfaitement ses tâches d'écolier : chaque année Georges remportait au collège Stanislas le prix d'excellence [...]. Mon grand-père [...] était plus conscient de ses droits que convaincu de ses devoirs. À mi-chemin entre l'aristocrate et le bourgeois, entre le propriétaire foncier et le fonctionnaire, respectueux de la religion sans la pratiquer, il ne se sentait ni solidement intégré à la société, ni chargé de sérieuses responsabilités : il professait un épicurisme de bon ton³¹⁵.

Ainsi, à l'image de sa mère et de son père, la grand-mère de Simone était elle aussi une fervente croyante, tandis que son grand-père ne pratiquait pas la religion. Plus tard, Simone explique également comment s'est formée la vocation de son père, c'est-à-dire sa passion pour le théâtre et la littérature : cette dernière est justifiée par son milieu social.

L'insolite vocation de mon père s'explique, je crois, par son statut social. Son nom, certaines relations familiales, des camaraderies d'enfance, des amitiés de jeune homme le convainquirent qu'il appartenait à l'aristocratie ; il en adopta les valeurs. Il appréciait les gestes élégants, les jolies sentiments, la désinvolture, l'allure, le panache, la frivolité, l'ironie. Les sérieuses vertus que prise la bourgeoisie l'ennuyaient³¹⁶.

L'auteur revient alors ici sur l'ensemble de ses origines familiales de façon très détaillée. La description du statut social du père et des grands-parents permet de représenter l'ensemble d'une époque et pas seulement la période durant laquelle elle a vécu. L'auteur élargit alors le champ de la représentation du XX^e siècle, ce qui lui permet d'expliquer les origines d'une éducation si conventionnelle. Finalement, il semble que Simone de Beauvoir n'accorde autant d'importance à la description de la classe bourgeoise que pour montrer comment, au fil de son évolution, elle a fini par rejeter entièrement toutes les valeurs et les croyances de ce milieu.

Mais c'est également dans sa propre génération qu'elle se représente. En effet, elle s'identifie beaucoup aux écrivains de son époque, appartenant à la même classe sociale :

Barrès, Gide, Valéry, Claudel : je partageais les dévotions des écrivains de la nouvelle génération ; et je lisais fiévreusement tous les romans, tous les essais de mes jeunes aînés. Il est normal que je me sois reconnue en eux car nous étions du même bord. Bourgeois comme moi, ils se sentaient comme moi mal à l'aise dans leur peau. La guerre avait ruiné leur sécurité sans les arracher à leur classe ; ils se révoltaient mais uniquement contre leurs parents, contre la famille et la tradition. Écœurés par le « bourrage de crâne » auquel on les avait soumis pendant la guerre, ils réclamaient le droit de regarder les choses en face et de les appeler par leur nom ; seulement comme ils n'avaient pas du tout l'intention de bousculer la société, ils se bornaient à étudier avec minutie leurs états d'âme : ils prêchaient la « sincérité envers soi-même »³¹⁷.

Dans ce passage, Simone de Beauvoir réussit à exprimer, à travers l'exemple des écrivains qu'elle admire, les contradictions de la classe bourgeoise et le mal-être qui en découle. Mais ces quelques lignes sont aussi une façon de représenter, au-delà d'une classe sociale, un contexte littéraire. En effet, c'est une sorte d'histoire littéraire que la narratrice met en avant ici, afin d'éclairer les ambitions nouvelles des écrivains de cet époque : une révolte contre la famille

³¹⁵ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 45-46.

³¹⁶ *Id.*, p. 47.

³¹⁷ *Id.*, p. 254-255.

et la tradition. Toutefois, elle remet également en question l'engagement de ces écrivains. En effet, selon elle, ces derniers restent trop centrés sur eux-mêmes et ne cherchent pas à modifier la société ; l'auteur dévoile alors, par cela, les prémices de sa pensée sur les enjeux de la littérature. Comme l'énonce Éliane Lecarme-Tabone, « la notion de génération permet de mesurer le caractère exceptionnel de l'itinéraire accompli par la jeune Simone³¹⁸ », puisqu'elle se distinguera tant de ces écrivains qui ne s'engagent pas totalement que des autres filles de son époque avec qui elle partageait la même condition. On pense ici à Zaza dont le récit de l'incapacité à se détacher de sa condition fera briller d'autant plus le parcours de Simone de Beauvoir. Danièle Sallenave souligne elle aussi la portée universelle de l'œuvre de Beauvoir, en cela qu'elle représente clairement la société intellectuelle de son époque :

Plus encore que Sartre, elle est l'incarnation et la représentante absolue de ce XX^e siècle, cet « âge des extrêmes » selon Éric Hobsbawm, qui n'est pas l'âge du doute mais celui des certitudes tranchées, parce qu'il est un temps de guerre, et que la guerre n'admet pas le doute. C'est pour cela que l'œuvre de Simone de Beauvoir est extraordinairement précieuse : elle donne à voir ce que voyaient les intellectuels de cette race-là, elle montre le monde tel qu'il était à leurs yeux³¹⁹.

Ainsi, l'œuvre de Beauvoir a une portée qui dépasse celle de la simple reconstruction de soi. Elle livre aux lecteurs une illustration de la condition humaine, qui s'exprime, comme nous venons de le voir, par la description d'événements historiques tels que la guerre, puis par la représentation de l'idéologie du milieu social bourgeois, que certains intellectuels cherchent déjà à fuir et à dénoncer. L'auteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée* s'inscrira elle aussi dans cette conception de littérature comme engagement, tout en y apportant une vision nouvelle, en adéquation avec la philosophie existentialiste. L'influence de cette pensée se retrouve alors, elle aussi, dans l'œuvre de Simone de Beauvoir et illustre à son tour des réflexions sur la condition de l'homme.

b) Une autobiographie existentialiste ?

À la lecture des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, il apparaît que de nombreux sujets évoqués dépassent une simple visée sociologique ou historique, pour rendre compte de problèmes plus vastes sur la condition humaine. Cela nous amène alors à nous demander si ces réflexions illustrent, dans une certaine mesure, la pensée existentialiste. Pour rappel, l'existentialisme se fonde, au départ, sur le concept de « choix »³²⁰. Si Pierre Bras et Michel Kail pensent que, dans le *Deuxième Sexe*, « l'idée de choix domine » et que, plus encore, « il s'agit chez Beauvoir d'un choix qui ne se laisse pas enfermer dans des options imposées par une pseudo-nature ou un ordre social essentialisé »³²¹, qu'en est-il des *Mémoires d'une jeune fille rangée* ? La pensée existentialiste s'insère-t-elle de façon aussi prégnante dans le récit autobiographique ?

Michael Sheringham définit ce qu'il appelle les autobiographies existentialistes, telles que celles de Genet, de Violette Leduc, de Sartre, ou encore de Michel Leiris, par la présence de la notion de « choix originel » en réponse à une situation spécifique subie³²². Cette idée de

³¹⁸ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 176.

³¹⁹ SALLENAVE, Danièle, *op. cit.*, p. 752.

³²⁰ Voir précédemment, « Engagement et existentialisme », p. 9-10.

³²¹ BRAS, Pierre, et KAIL, Michel, *art. cit.*

³²² Voir SHERINGHAM, Michael, *French Autobiography. Devices and desires*, Paris, Clarendon Press, 1993.

« choix originel » est étudiée par Sartre dans *L'Être et le néant* qui, déçu par l'insuffisance de l'acte biographique, propose alors la « psychanalyse existentielle » comme meilleure méthode d'analyse. Celle-ci s'oppose à la psychologie traditionnelle et à la psychanalyse empirique, que Sartre considère comme incomplètes. La psychanalyse existentielle est donc fondée sur l'idée d'un « choix originel » ou « secret individuel de notre être-au-monde » :

La psychanalyse empirique cherche à déterminer le *complexe*, dont le même nom indique la polyvalence de toutes les significations qui s'y rapportent. La psychanalyse existentielle cherche à déterminer le *choix originel*. Ce choix originel s'opérant face au monde et étant choix de la position dans le monde est totalitaire comme le complexe ; il est antérieur à la logique comme le complexe ; c'est lui qui *choisit* l'attitude de la personne en face de la logique et des principes ; il n'est donc pas question de l'interroger conformément à la logique. Il ramasse en une synthèse prélogique la totalité de l'existant et, comme tel, il est le centre de références d'une infinité de significations polyvalentes³²³.

La psychanalyse existentielle place alors l'expérience de la liberté au centre de la constitution des vies humaines : « La liberté n'est rien d'autre qu'un choix qui se crée ses propres possibilités³²⁴ ». Ainsi, selon Sartre, nous choisissons notre vie, dans notre enfance, avec « mauvaise foi » – concept important de l'existentialisme. En effet, il semble que l'enfant renie sa liberté en prétendant qu'il n'avait alors pas le « choix », qu'un rôle lui a été imposé. Pourtant, comme le soutient Sartre, rien ne nous oblige en réalité et ce discours est donc celui de la paresse ou de la facilité. Mais, peu à peu, notamment grâce à sa découverte de la philosophie marxiste, Sartre fait évoluer sa conception de la biographie et de l'autobiographie en articulant la psychanalyse au marxisme. C'est dans *Questions de méthode* qu'il cherche alors une méthode susceptible d'expliquer comment on devient celui que l'on est. Il prend alors en compte de façon plus importante l'influence du milieu dans la formation de l'individu. Sartre met alors au centre de sa méthode l'idée que l'enfance est « indépassable », qu'elle est un niveau permanent de l'être humain. Le mot « choix » est alors remplacé par celui de « projet », qui représente le dépassement perpétuel de l'enfant que nous gardons en nous et que nous transformons en vivant.

[...] Tout s'est passé *dans l'enfance*, c'est-à-dire dans une condition radicalement distincte de la condition adulte : c'est l'enfance qui façonne des préjugés indépassables, c'est elle qui fait ressentir, dans les violences du dressage et l'égarement de la bête dressée, l'appartenance au milieu *comme un événement singulier*. Seule, aujourd'hui, la psychanalyse permet d'étudier à fond la démarche par laquelle un enfant, dans le noir, à tâtons, va tenter de jouer sans le comprendre le personnage social que les adultes lui imposent, c'est elle seule qui nous montrera s'il étouffe dans son rôle, s'il cherche à s'en évader ou s'il s'y assimile entièrement³²⁵.

La tâche du biographe est donc, pour Sartre, de comprendre de quelle façon la structure de l'enfance est conservée et dépassée. Vivre est, selon lui, la « perpétuelle production de soi-même par le travail et la praxis » et notre structure « un déséquilibre perpétuel » :

³²³ SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 615.

³²⁴ *Id.*, p. 612.

³²⁵ SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique, précédé de Questions de méthode*, tome 1, Paris, Nrf, « Bibliothèque de philosophie », 1960, p. 55-56.

Donc l'homme se définit par son projet. Cet être matériel dépasse perpétuellement la condition qui lui est faite ; il dévoile et détermine sa situation en la transcendant pour s'objectiver, par le travail, l'action ou le geste [...]. Cette relation immédiate, par-delà les éléments donnés et constitués, avec l'Autre que soi, cette perpétuelle production de soi-même par le travail et la *praxis*, c'est notre structure propre : pas plus qu'une volonté, elle n'est un besoin ou une passion, mais nos besoins comme nos passions ou comme la plus abstraite de nos pensées participent de cette structure : ils sont toujours *en dehors d'eux-mêmes vers...* C'est ce que nous nommons l'existence et par là, nous n'entendons pas une substance stable qui se repose en elle-même mais un déséquilibre perpétuel, un arrachement à soi de tout le corps³²⁶.

Mais trouve-t-on explicitement la représentation de cette psychanalyse existentielle dans l'œuvre de Simone de Beauvoir ? Éliane Lecarme-Tabone considère que cette notion de « choix » et de « projet » n'apparaît pas clairement dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, récit qui « raconte de façon détaillée et simplement chronologique une évolution cohérente et irrésistible, à partir de données initiales favorables³²⁷ ». Selon elle, si l'idée d'émancipation prédomine dans toute l'œuvre, ce n'est qu'après coup, par une analyse rétrospective dans *Tout compte fait*, que Simone de Beauvoir revient sur le concept de « choix originel ». L'auteur souligne, tout d'abord, le concept de « chance » qui, selon elle, l'a aidé à accomplir sa destinée et qui, en cela, a participé de son « projet » :

Je ne me propose pas ici de conduire le lecteur à travers un rêve éveillé qui ressusciterait mon passé mais d'examiner mon histoire à travers certains concepts et certaines notions. Il en est une qui va me servir de fil conducteur : celle de chance. Elle a pour moi un sens clair. J'ignore où m'auraient conduit les chemins qui rétrospectivement semblent avoir été pour moi possibles, mais que je n'ai pas suivis. Ce qui est sûr, c'est que je suis satisfaite de ma destinée et je ne la voudrais en rien différente. Je considère donc comme des chances les facteurs qui m'ont aidée à l'accomplir³²⁸.

Plus tard, elle explique plus précisément quel a été son « projet originel » :

Ainsi pendant toutes ces années d'enfance, d'adolescence et de jeunesse, ma liberté n'a jamais pris la forme d'un *décret* ; ç'a été la poursuite d'un projet originel, incessamment repris et fortifié : savoir et exprimer. Il s'est ramifié en projets secondaires, en multiples attitudes à l'égard du monde et des gens : mais qui avaient tous la même source et le même sens³²⁹.

Rétrospectivement, Simone de Beauvoir réussit alors à exprimer le projet qu'elle a conféré à toute son existence. Or, il semble que le sens de ce projet originel, qui est de « savoir et exprimer », ne soit pas aussi univoque. C'est ce que soutient Éliane Lecarme-Tabone, qui trouve l'analyse rétrospective de Simone de Beauvoir assez « simplificatrice » :

Tout en ne lui étant pas étrangère, cette analyse rétrospective apparaît, malgré tout, comme simplificatrice par rapport au foisonnement du premier récit autobiographique. En prenant ses distances avec la rigueur de la théorie et surtout avec sa terminologie, l'auteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée* renforce la

³²⁶ SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, op. cit., p. 113-114.

³²⁷ LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 181.

³²⁸ BEAUVOIR, Simone de, *Tout compte fait*, op. cit., p. 13.

³²⁹ *Id.*, p. 25.

portée universelle du récit dans la mesure où elle ne lui impose pas une grille interprétative dogmatique³³⁰.

Ainsi, selon la critique, c'est en évitant de livrer dans son récit une analyse rétrospective trop importante et des explications théoriques précises sur les raisons de sa destinée, que Simone de Beauvoir parvient à donner à son œuvre une portée universelle, dans laquelle chacun peut reconnaître un peu de soi-même. En cela, l'auteur s'éloigne donc des autobiographies existentialistes telles que Michael Sheringham les définit, puisqu'elle ne rend pas compte d'un projet originel clairement explicité dans l'œuvre.

Toutefois, il semble que l'idée de « choix » soit, quoique dans une moindre mesure, présente dans le récit. En effet, l'importance du milieu social, ainsi que des individus parmi lesquels Simone de Beauvoir s'est construite, a déjà été clairement mise en lumière. Par une reconstruction dans l'intersubjectivité et une description de son milieu, l'autobiographe a alors, en quelque sorte, donné des justifications à la direction qu'a pris son existence, c'est-à-dire à son choix d'émancipation et de rupture avec son milieu. Mais, si l'on doit distinguer un « choix originel », dans le sens d'un « premier choix », c'est surtout celui du refus de la révolte qui apparaît dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. En effet, Simone choisit dans la majeure partie de l'œuvre de suivre la trajectoire de la jeune fille rangée afin de parvenir à ses fins. C'est le cas, par exemple, lorsque son père part à la guerre et qu'elle développe un entrain patriotique pour plaire aux adultes :

Il n'en faut pas beaucoup pour qu'un enfant se change en singe ; auparavant, je paradais volontiers ; mais je refusais d'entrer dans les comédies concertées par les adultes ; trop âgée à présent pour me faire caresser, câliner, cajoler par eux, j'avais de leur approbation un besoin de plus en plus aigu. Ils me proposaient un rôle facile à tenir et des plus seyants : je m'y jetai³³¹.

Ici, la narratrice souligne l'idée d'un jeu de « rôle » : l'enfant devient « singe » pour plaire aux adultes et répondre ainsi aux attentes de « jeune fille rangée » de la bourgeoisie française. C'est donc une façon d'expliquer dans quel contexte la personnalité de l'héroïne s'est formée, au travers d'un choix qui, au départ, était celui de la conformité et de l'exemplarité. Or, si le concept d'autobiographie existentialiste de Michael Sheringham, basé sur la « psychanalyse existentielle » de Sartre, ne s'exprime que de façon implicite chez Simone de Beauvoir, la présence de la pensée existentialiste s'illustre, quant à elle, de manière plus évidente. En effet, des interrogations sur des thèmes tels que le rapport à l'autre, la religion, la mort, l'amour, la liberté, le sens de la vie, peuvent très souvent trouver des réponses dans des concepts existentialistes.

Nous avons vu précédemment la difficulté qu'éprouve Simone face au regard d'autrui³³². Il semble que, dès son plus jeune âge, elle ait un rapport à l'autre compliqué, puisqu'elle dit se sentir la « proie³³³ » de la conscience des adultes. Le malaise qu'éprouve la jeune fille face au regard de l'autre peut alors s'expliquer par des concepts existentialistes, défendus par Sartre dans *L'Être et le néant*. Cela se justifie, en effet, par un regard ressenti comme objectivant, qui donne à la fillette l'impression d'être changée en « chose ». Mais c'est également le concept de « honte » qui entre en jeu : la honte est toujours vécue en raison du

³³⁰ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 181-182.

³³¹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 40.

³³² Voir précédemment, « Une reconstruction dans l'intersubjectivité », p. 60.

³³³ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 21.

regard de l'autre sur nous, sinon elle n'existerait pas, explique Sartre. Ce sentiment de honte face au regard d'autrui est souvent représenté dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, en particulier quand Simone entre dans la puberté et s'enlaidit :

J'enlaidis, mon nez rougeoya ; il me poussa sur le visage et sur la nuque des boutons que je taquinais avec nervosité. Ma mère, excédée de travail, m'habillait avec négligence ; mes robes informes accentuaient ma gaucherie. Gênée par mon corps, je développai des phobies : je ne supportais pas, par exemple, de boire dans un verre où j'avais déjà bu. J'eus des tics : je n'arrêtais pas de hausser les épaules, de faire tourner mon nez. « Ne gratte pas tes boutons, ne tourne pas ton nez », me répétait mon père. Sans méchanceté, mais sans ménagement, il faisait sur mon teint, mon acné, ma balourdise, des remarques qui exaspéraient mon malaise et mes manies³³⁴.

Ainsi, le regard du père devient alors très difficile à supporter pour la jeune fille durant cette période. Parfois, le concept de honte est également associé au concept de « mauvaise foi », très important dans la philosophie existentialiste. C'est le cas, par exemple, au sujet de la sexualité, face à laquelle Simone se montre totalement ingénue :

Je ne sais s'il entraînait ou non de la mauvaise foi dans mon ingénuité ; en tout cas la sexualité m'effrayait. Une seule personne, Titite, m'avait fait entrevoir que l'amour physique peut être vécu avec naturel, et dans la joie ; son corps exubérant ne connaissait pas la honte et quand elle évoquait ses noces, le désir qui brillait dans ses yeux l'embellissait³³⁵.

Si Simone de Beauvoir cherche à éviter une analyse rétrospective utilisant des « termes trop théoriques de philosophie ou de psychanalyse³³⁶ », elle montre tout de même, on le voit, un certain recul et un questionnement d'adulte sur ses comportements. Mais c'est principalement le concept d'« angoisse », propre lui aussi à la philosophie existentialiste, qui ressort dans l'œuvre, souvent en lien avec le concept de finitude de l'être :

Un après-midi, à Paris, je réalisai que j'étais condamnée à mort. Il n'y avait personne que moi dans l'appartement et je ne réfrérai pas mon désespoir ; j'ai crié, j'ai griffé la moquette rouge. Et quand je me relevai, hébétée, je me demandai : « Comment les autres gens font-ils ? Comment ferai-je ? » Il me semblait impossible de vivre toute ma vie le cœur tordu par l'horreur. Quand l'échéance s'approche, me disais-je, quand on a déjà trente ans, quarante ans et qu'on pense : « C'est pour demain », comment le supporte-t-on ? Plus que la mort elle-même je redoutais cette épouvante qui bientôt serait mon lot, et pour toujours³³⁷.

La mort s'avère très présente tout au long de l'œuvre puisqu'elle représente pour la jeune fille une réelle angoisse existentielle, comme elle l'exprime par exemple dans le passage qui suit. Ce dernier souligne le fait que, même quelques années plus tard, cette peur est toujours aussi vivace. L'angoisse se transforme alors peu à peu en un combat acharné entre les forces de mort et les forces de vie :

³³⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 135.

³³⁵ *Id.*, p. 214.

³³⁶ Dans l'interview de *France-Observateur* (4 juin 1958), Simone de Beauvoir s'explique sur les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « J'ai employé le style du récit en évitant des termes trop théoriques de philosophie ou de psychanalyse. »

³³⁷ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 182.

L'attitude la plus franche, somme toute, c'était de se supprimer ; j'en convenais et j'admirais les suicides métaphysiques ; je ne songeai cependant pas à y recourir : j'avais bien trop peur de la mort. Seule à la maison, il m'arrivait de ma débattre comme à quinze ans ; tremblante, les mains moites je criais, égarée : « Je ne veux pas mourir ! » Et déjà la mort me rongait. Comme je n'étais engagée dans aucune entreprise, le temps se décomposait en instants qui indéfiniment se reniaient ; je ne pouvais pas me résigner à « cette mort multiple et fragmentaire » [...]. Pourtant, j'aimais la vie, passionnément³³⁸.

Cette lutte entre la vie et la mort se manifeste également par le biais des personnages secondaires, tels que Zaza³³⁹ ou Jacques³⁴⁰. En cela, Simone de Beauvoir se démarquera encore une fois de ses amis et d'un destin qui, à l'image de celui de Zaza, aurait pu être bien plus tragique, puisque son amour passionné pour la vie finira toujours par prendre le dessus. Tout en conservant une obsession permanente de la mort, qui semble venir structurer sa vision du monde³⁴¹, Simone de Beauvoir clora son œuvre autobiographique sur une référence à la mort, associée cette fois à l'idée de liberté : « Ensemble nous avons lutté contre le destin fangeux qui nous guettait, et j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort³⁴² ». C'est, là encore, une façon d'affirmer le triomphe de la vie et de la liberté sur les forces de la mort. C'est également un moyen de souligner, pour reprendre les termes de l'auteur, le « sens très vif du tragique de la condition humaine³⁴³ ».

Finalement, même si Éliane Lecarme-Tabone pense que tous les liens avec l'existentialisme peuvent être ignorés par le lecteur car « ils ne sont jamais exhibés comme tels et possèdent déjà eux-mêmes une grande valeur de généralité³⁴⁴ », il n'empêche que l'auteur montre une profonde détermination, tout au long de l'œuvre, à trouver le sens de son existence. Sous l'influence de la pensée existentialiste, elle expose alors clairement une volonté de se construire elle-même³⁴⁵. Elle montre qu'il n'existe pas de norme ou d'autorité qui puisse lui dicter sa conduite et c'est en se basant sur les données du réel qu'elle réussit à trouver ses propres valeurs. La jeune fille s'appliquera alors, durant ses premières années et bien encore ensuite, à ce que tous les instants de sa vie aient une fonction et servent à l'humanité. Ainsi, à travers une représentation sociologique et historique de son époque, ainsi que des développements que l'on peut associer à la pensée existentialiste, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* rendent compte de la condition humaine en général, ancrée dans les mœurs d'un siècle. Mais, au-delà d'une illustration assez générale de son époque, Simone de Beauvoir touche également à l'universalité dans son récit à travers une représentation plus précise : celle du féminin.

³³⁸ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 301-302.

³³⁹ Id., p. 369 : « J'étais décidée à lutter de toutes mes forces pour qu'en elle la vie l'emportât sur la mort. »

³⁴⁰ Id., p. 317 : « Après tout, me dis-je, je n'ai pas le droit de lui imputer une inconséquence qui est celle de la vie même : elle nous jette vers des buts et nous découvre leur néant. Je me reprochai ma sévérité. "Il est mieux que sa vie", m'affirmais-je. Mais j'avais peur que sa vie ne finît par déteindre sur lui. »

³⁴¹ Voir BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 270-271 : « La vie enveloppe deux vérités entre lesquelles il n'y a pas à choisir et qu'il faut affronter ensemble : la gaieté d'exister et l'horreur de finir. »

³⁴² BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 473.

³⁴³ FRANCIS, Claude, et, GONTIER, Fernande, op. cit., p. 444.

³⁴⁴ LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 180.

³⁴⁵ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p.221 : « Toute une existence que je façonnerais de mes mains ».

2) Une représentation du féminin.

a) *La place et le rôle des personnages féminins dans l'œuvre.*

Tout au long des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir se raconte à travers la présence de figures féminines qui ont, de façon plus ou moins importante, joué un rôle dans sa construction personnelle. Il semble que celles-ci soient toutes, à l'image de Simone, des « jeunes filles rangées », c'est-à-dire issues de la bourgeoisie ou d'une classe sociale supérieure et ayant un goût prononcé pour l'étude ou, au minimum, une curiosité intellectuelle. De plus, toutes ces figures féminines mènent en général une vie plutôt calme et sans embûches. Seule Stépha, jeune femme qui apparaît vers le milieu de l'œuvre, s'avère avoir une existence très différente, loin d'être aussi « rangée ». La progression de l'étude montrera pourquoi celle-ci pourrait alors être définie, par opposition, comme une femme « non-rangée », mais aussi comment, par cela, elle s'imposera en tant que figure indispensable à l'émancipation de Simone de Beauvoir.

Pour commencer, il semble important de définir en premier lieu le terme « rangée », puisqu'il s'associe à la majorité des femmes qui apparaissent dans l'œuvre de Simone de Beauvoir. Dans la langue française³⁴⁶, si le verbe « ranger » et sa forme pronominale « se ranger » existent depuis toujours, il semble que l'adjectif « rangé », renvoyant à une personne, soit apparu plus tardivement. Au départ, le verbe « ranger », issu de l'ancien français « rengier » (en 1160), puis « rangier » (en 1175), était employé au sens de « disposer côte à côte, en ligne, des personnes ou des objets ». Mais, peu à peu, l'accent fût mis sur la valeur contraignante du verbe, faisant dériver son sens vers celui de « mettre quelqu'un dans la voie du devoir » (en 1585), « soumettre (les individus d'une communauté) à une contrainte matérielle ou morale ». La forme pronominale « se ranger » a suivi le même développement que le verbe, pour arriver, par analogie, au sens figuré « se ranger à » qui signifie « adopter les façons de voir, de penser, de juger d'un individu ou d'un groupe » (en 1559). Au XVIII^e siècle, il commence à être employé avec l'idée normative de « revenir à une vie régulière et ordonnée ». L'idée de conformisme que Simone de Beauvoir attribue à l'adjectif se dévoile alors également, de façon progressive, dans l'évolution sémantique du verbe et de sa forme pronominale.

Il semble que ce soit autour du XVIII^e siècle que l'adjectif « rangé(e) », en référence au mode de vie d'un homme ou d'une femme, a fait son apparition dans la langue française. Jusqu'alors, le terme « rangée » au féminin était utilisé pour désigner, par exemple, « une rangée de livres », c'est-à-dire une ligne, une suite ou une série d'objets. Si l'on se base sur l'origine du mot selon le *Trésor de la langue française*³⁴⁷, c'est Marivaux le premier qui associa cet adjectif à un mode de vie : l'homme rangé est celui « qui mène une vie réglée ». Dans *Vie de Marianne*, en 1736, il dit ainsi : « Je ne suis ni joueur, ni débauché, je me vante d'être rangé³⁴⁸ ». L'adjectif apparaît alors en opposition avec un caractère débauché, voire aventureux. Être rangé c'est donc, tout d'abord, mener une vie calme, ordonnée, raisonnable. Puis, à la fin du XIX^e siècle, Tristan Bernard publie *Mémoires d'un jeune homme rangé*. Même si Simone de Beauvoir n'a jamais revendiqué clairement une filiation entre ce titre et celui de sa propre autobiographie, certains critiques contemporains y décèlent clairement un clin d'œil ; d'autant

³⁴⁶ Nous nous appuyons, pour cette étude, sur le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain REY, Paris, Le Robert, 2010.

³⁴⁷ *Trésor de la langue française*, Dictionnaire de langue française des XIX^e et XX^e siècles, publié entre 1971 et 1994. Disponible également en version informatisée : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

³⁴⁸ MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Vie de Marianne*, Paris, Prault, 1736, p. 102.

plus que l'œuvre figure dans la bibliothèque du père de la jeune fille³⁴⁹. Dans son récit, Tristan Bernard dresse alors le portrait d'un homme « rangé ». Celui-ci présente un itinéraire inverse de celui de la jeune fille des mémoires de Simone de Beauvoir : il cherche à tout prix le conformisme, s'enfonce dans une vie sans embûches et, surtout, il ne ressent pas le besoin de se révolter contre sa classe bourgeoise. Sa seule préoccupation et son unique ambition est, au contraire, de se conformer au modèle bourgeois, notamment en faisant un bon mariage.

Quelle dimension nouvelle Simone de Beauvoir apporte-t-elle alors à l'adjectif en publiant, en 1958, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* ? Tout d'abord, il semble qu'elle soit la première à associer cet adjectif à une femme et non à un homme. Cette remarque a de l'importance puisque, si le terme « rangée » tel qu'elle l'emploie, suggère, lui aussi, une idée de conformité à l'ordre, il permet également de venir souligner plus fortement la dimension implicite de « soumission » qu'il représente pour les femmes. En effet, l'adjectif exprimait, jusqu'alors, une valeur plutôt positive, puisqu'il venait insister sur les qualités d'un homme sérieux, responsable, raisonnable ; menant, finalement, une vie tout à fait exemplaire. Associé aux femmes, l'adjectif « rangée » prend alors un sens plutôt dépréciatif et ironique. Si Simone de Beauvoir raconte dans le premier tome de ses mémoires s'être réellement conformée au modèle de la jeune fille rangée – parfois même, comme nous l'avons vu, avec une conviction profonde –, il n'empêche qu'elle finira par rejeter entièrement cet idéal féminin que lui imposait sa classe et la société en général. La jeune fille « rangée » devient alors progressivement, pour Beauvoir, un modèle à fuir³⁵⁰, un stéréotype qui, comme elle s'attachera à le montrer ensuite durant tout le reste de sa vie, enferme la femme dans une construction préconçue qui la prive de sa liberté d'agir et de penser. Simone de Beauvoir attribue donc une nouvelle valeur à ce terme et c'est d'ailleurs principalement grâce à elle que l'adjectif entre plus couramment dans la langue française. L'auteur donne alors à voir, dans son œuvre, une représentation du féminin, axée principalement sur l'image de la jeune fille « rangée », bourgeoise et raisonnablement instruite, afin, finalement, de mieux en faire ressortir les méfaits.

Regardons, tout d'abord, la représentation de la mère. Celle-ci est la figure dominante dans l'enfance, en tant qu'elle apparaît comme le premier objet d'amour de la petite fille :

Ma mère, plus lointaine et plus capricieuse, m'inspirait des sentiments amoureux : je m'installais sur ses genoux, dans la douceur parfumée de ses bras, je couvrais de baiser sa peau de jeune femme ; elle apparaissait parfois la nuit, près de mon lit, belle comme une image, dans sa robe de verdure mousseuse ornée d'une fleur mauve, dans sa scintillante robe de jais noir³⁵¹.

Comme l'explique Éliane Lecarme-Tabone³⁵², la fillette montre ici un attachement que l'on pourrait associer à ce que Freud appelait le complexe « pré-œdipien », c'est-à-dire la relation duelle entre la mère et l'enfant qui se met en place dès la naissance de ce dernier. Peu à peu, ce complexe est remplacé par celui dit « d'Œdipe » et la jeune fille tournera alors son admiration vers le père. Mais la mère occupe toutefois « la première place³⁵³ » dans le cœur de

³⁴⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 145 : « Depuis mes conversations avec Magdeleine, je doutais que Sacha Guitry, Flers et Caillavet, Capus, Tristan Bernard fussent beaucoup plus nocifs. Je me risquai en terrain interdit. »

³⁵⁰ *Id.*, p. 360 : « Cela nous faisait bien rire car nous considérions sans convoitise ces jeunes gens rangés ».

³⁵¹ *Id.*, p. 12.

³⁵² Voir LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 105-106.

³⁵³ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 43 : « Ces pieuses complicités resserrèrent mon intimité avec maman ; elle prit nettement dans ma vie la première place. »

la fillette durant de nombreuses années, avant d'être perçue, aux alentours des onze ans de Simone, comme une rivale :

Ma véritable rivale, c'était ma mère. Je rêvai d'avoir avec mon père des rapports personnels ; mais même dans les rares occasions où nous nous trouvions tous les deux seuls, nous parlions comme si elle avait été là³⁵⁴.

Il est alors important de comprendre pourquoi la mère resta pendant aussi longtemps une figure centrale dans la vie de la jeune fille. Née d'une « pieuse et riche famille bourgeoise³⁵⁵ », Françoise Brasseur, la mère de Simone, mena une existence de parfaite femme « rangée », illustrant de façon remarquable la définition qu'en donne Simone de Beauvoir. La narratrice la décrit, en effet, comme une femme « vulnérable », entièrement soumise à son mari et qui prenait grand soin de suivre les convenances et de « faire comme tout le monde³⁵⁶ ». Ce portrait peu flatteur reste toutefois très représentatif de l'existence que la plupart des femmes menaient à cette époque-là. Très « pénétrée de ses responsabilités³⁵⁷ », la mère de Simone de Beauvoir s'investit alors totalement dans l'éducation de sa fille, ce qui accentua la dépendance affective de la fille envers sa mère, créant entre elles une parfaite symbiose.

Elle dirigeait mes lectures, m'emmenait à la messe et au salut ; nous faisions en commun, elle, ma sœur et moi, nos prières du matin et du soir. À tout instant, jusque dans le secret de mon cœur, elle était mon témoin, et je ne faisais guère de différence entre son regard et celui de Dieu [...]. Son ascendant, en effet, tenait en grande partie à notre intimité. Mon père me traitait comme une personne achevée ; ma mère prenait soin de l'enfant que j'étais. Elle me manifestait plus d'indulgence que lui : elle trouvait naturel de m'entendre bêtifier alors qu'il s'en agaçait ; elle s'amusait des saillies, de gribouillages qu'il ne jugeait pas drôles. Je voulais qu'on me considérât ; mais j'avais essentiellement besoin qu'on m'acceptât dans ma vérité, avec les déficiences de mon âge ; ma mère m'assurait par sa tendresse une totale justification³⁵⁸.

Ici, la mère s'impose clairement comme une figure supérieure au père dans le cœur de la fillette. Elle est représentée comme compréhensive et rassurante, tandis que le père paraît alors plus sévère et plus lointain. La mère est donc un repère important dans l'enfance, en cela qu'elle donne à l'existence de la fillette une « totale justification ». Elle est représentée comme aimante et attentive, mais toutefois dominatrice. L'héroïne va alors, pendant plusieurs années, imiter la piété de sa mère, se confier à elle et soumettre ses faits et gestes à son jugement. La figure maternelle inculque à la jeune fille des valeurs qui lui seront importantes, comme par exemple celle de la rigueur à l'étude – même si l'apprentissage s'avèrera une réelle passion pour la fillette. C'est également par la mise en scène de ce personnage maternel que Simone de Beauvoir réussit à donner une image du féminin ; l'image traditionnelle du rôle et de la place des femmes au sein de la société du XIX^e et du XX^e siècle.

Après la mort de sa mère en 1963, Simone de Beauvoir lui rendra hommage dans *Une Mort très douce* et reviendra sur des éléments de sa personnalité dont elle n'avait pas rendu compte dans ses mémoires. Elle soulignera, par exemple, une certaine curiosité intellectuelle

³⁵⁴ *Id.*, p. 142.

³⁵⁵ *Id.*, p. 51.

³⁵⁶ *Id.*, p. 52-53.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Id.*, p. 54.

chez sa mère, alors que celle-ci apparaissait dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* comme une simple figure « spirituelle », en opposition avec la figure « intellectuelle » du père.

Après la guerre, elle comptait faire de la couture à domicile. Je m'étais alors trouvée en mesure de l'aider. Mais l'oisiveté ne lui convenait pas. Avidée de vivre enfin à sa guise, elle s'était inventé une foule d'activités. Elle s'était occupée bénévolement de la bibliothèque d'un préventorium, aux environs de Paris, puis de celle d'un cercle catholique de son quartier. Elle aimait manipuler des livres, les couvrir, les classer, tenir des fiches, donner des conseils aux lecteurs. Elle étudiait l'allemand, l'italien, entretenait son anglais. Elle brodait dans des ouvrages, elle participait à des ventes de charités, elle suivait des conférences³⁵⁹.

Dans ce passage, c'est alors une nouvelle représentation de la mère qui s'impose : une mère possédant une vivacité intellectuelle, pratiquant différentes activités en même temps, étudiant plusieurs langues, s'intéressant à divers sujets. Même si cette activité intellectuelle semble s'être développée tardivement – sûrement en raison d'une éducation qui l'a empêchée de mener une existence similaire à celle de sa fille –, son récit a toutefois de l'importance. En effet, il peut expliquer pourquoi la mère de Simone de Beauvoir a accepté ses études³⁶⁰, au contraire de celle de Zaza qui voyait d'un très mauvais œil le goût pour l'étude de sa fille. De plus, cet attachement originel, puis ce retour à la figure de la mère dès l'âge adulte, est très caractéristique de l'écriture féminine selon Béatrice Didier. Il s'explique notamment par le fait que la fille entretient toujours un lien plus privilégié avec la mère, en cela qu'elle est une « préfiguration » d'elle-même :

La présence de la mère prend inévitablement pour les femmes un autre sens que pour les hommes, puisque leur mère est leur exacte matrice, leur préfiguration. D'autant plus sensible que l'âge de l'autobiographie est souvent celui de la maturité, et du moment où elles saisissent la ressemblance avec leur mère, ayant alors l'âge qu'elle avait lors de leur enfance. Le retour à la mère est un fascinant retour au Même, ou plutôt à la même³⁶¹.

Nous comprenons donc pourquoi la mère a eu une si grande importance dans le premier tome des mémoires de Simone de Beauvoir et pourquoi, après l'avoir quelque peu oubliée du reste de ses écrits, l'auteur a ressenti le besoin de revenir à cette figure dans *Une Mort très douce*. Mais, au-delà de la figure maternelle, d'autres figures féminines importantes gravitent autour de Simone de Beauvoir et répondent soit à l'image de la « jeune fille rangée », soit à celle d'une femme plus libérée et moins soucieuse des convenances, comme c'est le cas de Stépha. Dans cette perspective, Zaza fait bien sûr partie des jeunes filles rangées issues d'un milieu bourgeois aisé. Son rôle majeur dans le parcours de Simone de Beauvoir, de la même manière que celui de sa sœur Hélène, a déjà été exposé³⁶². Avec la mère, elles sont les trois figures les plus importantes des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, celles qui jouent un rôle fondateur dans la vie de Simone de Beauvoir. Mais d'autres jeunes filles, plus secondaires, apparaissent au fur et à mesure de l'œuvre.

³⁵⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Une Mort très douce*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 24-25.

³⁶⁰ Voir BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 338 : « De Laubardon, j'écrivis à ma mère en lui réclamant sa confiance : je l'assurais que plus tard je serais quelqu'un. Elle me répondit très gentiment. »

³⁶¹ DIDIER, Béatrice, op. cit., p. 26.

³⁶² Voir précédemment, « Une reconstruction dans l'intersubjectivité », p. 62-63.

Il y a tout d'abord les amies du cours Désir, notamment Marguerite de Théricourt et Clotilde Gendron. Les deux jeunes filles sont issues d'une classe sociale très aisée, ce que Simone ne manque pas de préciser. En effet, il est possible que la perte d'argent de ses parents après la guerre l'ait alors rendue plus sensible à la richesse des autres. Ainsi, elle raconte que le père de Marguerite de Théricourt possède « une des plus grosses fortunes de France³⁶³ » et, même si Simone admire beaucoup Marguerite, elle se sent également très éloignée de son milieu : « Elle habitait dans des sphères pour moi aussi lointaines que la cour d'Angleterre³⁶⁴ ». Clotilde Gendron et sa sœur Anne-Marie, appartenaient, elles aussi, à une « famille nombreuse, assez fortunée et très unie³⁶⁵ ». Mais Simone exprime très vite l'importance moindre de ces personnages dans son existence, notamment de Clotilde : « Je ne l'admirais pas comme Zaza et elle était trop éthérée pour m'inspirer, comme Marguerite, d'obscurs désirs³⁶⁶ ». Toutefois, leur présence donne tout de même une image de l'éducation des jeunes filles à cette époque et du milieu fortuné dans lequel Simone de Beauvoir a évolué, en particulier au cours Désir.

Ensuite, ce sont des figures d'étudiantes qui traversent le récit : Suzanne Boigue, Blanchette Weiss, ou encore Lisa Quermadec. C'est Suzanne Boigue que Simone rencontre en premier, lorsqu'elle s'inscrit aux Équipes sociales. Son groupe, alors installé dans une sorte de centre d'assistance sociale, est administré par une « grande fille brune, assez belle, d'environ vingt-cinq ans³⁶⁷ », qui n'est autre que Suzanne Boigue. Dès le départ, la jeune femme lui paraît « sympathique » et, peu à peu, les deux filles se rapprochent et prennent plaisir à discuter ensemble.

Je pris beaucoup plus de plaisir à causer, à Belleville, avec Suzanne Boigue. Elle avait les cheveux châtons, strictement coupés, un grand front, des yeux bleus très clairs et quelque chose d'intrépide. Elle gagnait sa vie comme directrice du Centre dont j'ai parlé ; son âge, son indépendance, ses responsabilités, son autorité lui donnaient un certain ascendant. Elle était croyante, mais elle me laissa entendre que ses rapports avec Dieu n'étaient pas de tout repos. En littérature, nous avions à peu près les mêmes goûts. Et je m'aperçus avec satisfaction qu'elle n'était dupe ni des « Équipes », ni de « l'action » en général. Elle aussi, me confia-t-elle, elle voulait vivre et non dormir [...]. Nos conversations désabusées, loin de me déprimer, me revigoraient³⁶⁸.

Suzanne Boigue s'impose alors comme une figure indépendante, qui a elle aussi, à l'image de Simone, un grand appétit de savoirs, ainsi qu'une volonté d'être dans l'action. Elle devint alors une amie assez importante pour Simone de Beauvoir et continuera d'être quelquefois présente dans *La Force de l'âge*. C'est ensuite Blanchette Weiss qui apparaît dans le récit, une jeune femme pour laquelle Simone exprime un peu plus de réserve : « Je ne sais trop pourquoi je frayai avec Blanchette Weiss³⁶⁹ », dit-elle. Elle la décrit comme une camarade « petite », « replète », au « visage bouffi de suffisance » et aux « yeux malveillants³⁷⁰ ». À ce portrait peu flatteur, s'oppose malgré l'expression d'un certain attrait : Simone se sent intriguée

³⁶³ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 136.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Id.*, p. 194.

³⁶⁶ *Id.*, p. 195.

³⁶⁷ *Id.*, p. 293.

³⁶⁸ *Id.*, p. 307.

³⁶⁹ *Id.*, p. 312.

³⁷⁰ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 312.

par ce personnage particulier. La description qu'elle en fait se révèle alors tout aussi paradoxale :

Je fus médusée par son bagout philosophique ; elle amalgamait les spéculations métaphysiques et les commérages avec une volubilité que je pris pour de l'intelligence [...]. Elle attachait le plus grand prix à sa vie intérieure : j'étais d'accord ; elle dédaignait la richesse : moi aussi ; mais elle m'exposa que pour éviter de penser à l'argent il était nécessaire d'en avoir à sa suffisance et qu'elle consentirait, sans doute, à faire un mariage d'intérêt : je fus outrée [...]. Malgré tout, j'avais tellement envie « d'échanger des idées » que je la voyais assez souvent³⁷¹.

Ici, on comprend que, si Blanchette Weiss s'avère être différente de Simone sur de nombreux points, elle a tout de même sa propre pensée et sait tenir une conversation en défendant ses opinions. C'est principalement ce qui crée un certain intérêt chez la narratrice, qui apprécie de pouvoir confronter ses idées à celles des autres. Enfin, Lisa Quermandec est la dernière étudiante à être évoquée dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Lisa est une amie de Stépha et Simone sera moins proche d'elle que de Suzanne Boigue. Mais elles passeront tout de même un peu de temps ensemble et, malgré son manque d'ambition, Simone lui trouva tout de même une personnalité intéressante. En effet, la jeune fille qui, selon Simone, ne s'intéressait à rien, pas même à elle-même, lui apparaissait tout de même agréable car « elle ne se payait pas de mots » et que « sa méfiance la rendait perspicace³⁷² ». Toutes ces figures féminines, malgré leur statut et leur mode de vie « rangé » présentent, finalement, un point commun : elles ont une certaine forme d'indépendance, qui plaît à Simone de Beauvoir.

Hormis ces figures féminines que l'on associe à la catégorie des jeunes filles « rangées », c'est principalement le personnage de Stépha qui, en tant que figure féminine « non-rangée », permettra d'apporter une autre dimension au récit. Originaire d'Ukraine, Stepha Avdicovitch a été engagée comme gouvernante pour la période des vacances dans la famille de Zaza. Cette « étudiante polonaise » est une jeune fille cultivée, engagée idéologiquement, mais aussi très libre et désinvolte. C'est d'ailleurs ce qui choqua Simone la première fois qu'elle la rencontra :

La nuit, j'écarquillai les yeux en la voyant revêtir au lieu d'une chemise de nuit un pyjama. Elle m'ouvrit tout de suite volublement son cœur. Son père possédait à Lwów une grosse fabrique de bonbons ; tout en faisant ses études, elle avait milité en faveur de l'indépendance ukrainienne, et passé quelques jours en prison. Elle était partie compléter sa culture, d'abord à Berlin où elle était restée deux ou trois ans, puis à Paris ; elle suivait des cours à la Sorbonne et recevait une pension de ses parents. Elle avait voulu profiter de ses vacances pour pénétrer dans l'intimité d'une famille française : elle en était éberluée. Je me rendis compte le lendemain combien, en dépit de sa parfaite éducation, elle choquait les gens de bien ; gracieuse, féminine, auprès d'elle, nous avions l'air, Zaza, ses amies et moi-même, de jeunes nonnes³⁷³.

³⁷¹ *Id.*, p. 313.

³⁷² *Id.*, p. 377 : « Elle ne s'intéressait ni à Maine de Biran, ni à la philosophie, ni à elle-même : "Je me demande quel plaisir vous avez à me voir !" me disait-elle avec un petit sourire frileux. Elle ne m'ennuyait pas, parce que jamais elle ne se payait de mots et que souvent sa méfiance la rendait perspicace. »

³⁷³ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 363-364.

Dans ce passage, on apprend que Stépha est une militante : elle s'est battue pour l'indépendance de son pays, ce qui lui a valu quelques jours en prison. Pour Simone, il n'y a pas de doutes que cet exemple, aussi déluré lui paraisse-t-il à ce moment-là, sera une source d'inspiration future. De plus, cette description est également une façon de faire un contrepoint entre les modes de vie de deux pays différents : si l'attitude de Stépha choque Simone et toute la classe des « gens de bien », Stépha est, quant à elle, « éberluée » devant les mœurs de la famille Mabilie. Il semble alors qu'elle soit tout de même une figure féminine importante dans l'œuvre, en cela qu'elle apporte à Simone de Beauvoir l'image d'une autre possibilité de vie. Une vie où la femme n'a pas à suivre des convenances, où elle choisit de s'habiller comme elle le souhaite, où elle a le droit de revendiquer ses opinions ; en somme, de mener l'existence qu'elle désire. Stépha fera d'ailleurs souvent remarquer à Zaza et à Simone leur innocence et leur naïveté et s'amusera de leur mode de vie très « rangé », c'est-à-dire de leur conformisme et de leur bonne conduite. C'est ce que la narratrice des *Mémoires d'une jeune fille rangée* raconte dans cet extrait :

En me découvrant la naïveté de Zaza, Stepha contestait ma propre expérience. C'était pour elle une chose très ordinaire que de fréquenter les bars, les cafés où je cherchais clandestinement l'extraordinaire : elle les voyait certainement sous un angle très différent. Je me rendis compte que je prenais les gens tels qu'ils se donnaient ; je ne les soupçonnais pas d'avoir une autre vérité que leur vérité officielle ; Stépha m'avisait que ce monde policé avait des coulisses³⁷⁴.

Stépha s'avèrera alors être un personnage important dans l'œuvre, d'abord parce qu'elle permet de donner une image différente de la femme, issue d'un pays étranger et d'une autre classe sociale, mais aussi car elle ouvrira de nouveaux horizons à Simone et lui permettra de commencer à s'interroger. C'est un personnage que l'on retrouvera très souvent encore dans *La Force de l'âge*.

Ainsi, la présence de toutes ces figures, finalement assez différentes les unes des autres, place le féminin au centre de l'œuvre de Beauvoir. Mais si toutes ces jeunes femmes apparaissent, de prime abord, comme assez singulières, elles ont tout de même un point commun. Ce point commun constitue alors la représentation du féminin que Simone de Beauvoir cherche à mettre en avant dans son œuvre. En effet, toutes les femmes qui apparaissent comme dignes d'intérêt pour l'héroïne, s'avèrent toujours être des femmes cultivées et, même si la plupart sont bourgeoises et « rangées » – un mode de vie que Beauvoir dénoncera plus tard –, elles manifestent toutes un désir d'indépendance. Si certaines ne sont que vaguement évoquées dans le récit, comme c'est le cas des jeunes filles du cours Désir, d'autres, au contraire, marquent, de façon plus ou moins importante, la vie de Beauvoir. Celles-ci répondent alors à une ou plusieurs caractéristiques de l'image de la femme selon Simone de Beauvoir : avoir le goût de l'étude, être indépendante, affirmer ses opinions et construire librement son existence. Ainsi, au vu de cette analyse des différentes figures féminines dans l'œuvre, est-il légitime de parler d'autobiographie féministe au sujet des *Mémoires d'une jeune fille rangée* ?

b) Une autobiographie féministe ?

Lorsque Simone de Beauvoir a commencé à écrire les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, elle avait déjà publié, en 1949, le *Deuxième Sexe*. Toute une réflexion approfondie et

³⁷⁴ *Id.*, p. 369.

nouvelle sur la condition féminine avait donc déjà été menée. Et, comme l'explique Michelle Perrot, cette œuvre a eu un grand retentissement, notamment auprès des lectrices :

Ce que Simone de Beauvoir a représenté pour les femmes de la génération des années 1950 est sans doute difficile à imaginer aujourd'hui. Dans une société brillante économiquement et sexuellement figée, elle a incarné une éclatante rupture de la vie et de la pensée. Au moment où il n'était question que de maternité et d'arts ménagers, elle avait choisi le travail, la création, la liberté des amours (nécessaires et contingentes) et plus que tout, le droit d'écrire et de penser³⁷⁵.

C'est également le point de vue d'Elisabeth Badinter :

La vie de Simone de Beauvoir telle que nous l'avons découverte dans ses quatre livres autobiographiques et ses deux romans a constitué une véritable pédagogie de la liberté féminine pour plusieurs générations de femmes. Même si aucune vie ne peut s'ériger en modèle, reste qu'en tournant le dos aux normes patriarcales millénaires, en refusant le destin obligé des femmes, d'épouse et de mère, en devenant l'une des philosophes les plus célèbres de son temps, elle a montré à ses lectrices qu'elles pouvaient elles aussi tenter d'ouvrir la cage aux préjugés qui les tenaient enfermées³⁷⁶.

À travers ces deux réflexions, on pourrait alors penser que la vision de Simone de Beauvoir sur les femmes sous-tend le portrait qu'elle fait de celles qui habitent les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Or, avant d'avoir écrit le *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir ne se revendiquait absolument pas comme « féministe ». Plus encore, comme elle le raconte dans un entretien avec Alice Schwarzer, son réel engagement dans une lutte concrète pour la condition des femmes ne s'est fait qu'au début des années 1970, lorsqu'elle a rejoint le Mouvement de Libération des Femmes (MLF). C'est à ce moment-là qu'elle prend conscience que la libération des femmes doit faire l'objet d'un combat particulier et autonome :

À la fin du *Deuxième Sexe*, je disais que je n'étais pas féministe parce que je pensais que la solution des problèmes féminins devait se trouver dans une évolution socialiste de la société. J'entendais, par être féministe, se battre sur des revendications proprement féminines indépendamment de la lutte des classes. Aujourd'hui, je garde la même définition : j'appelle féministes les femmes ou même les hommes qui se battent pour changer la condition de la femme, bien sûr en liaison avec la lutte des classes, mais cependant en dehors d'elle, sans subordonner totalement ce changement à celui de la société. Et je dirais aujourd'hui que je suis féministe de cette manière-là. Parce que je me suis rendu compte qu'il faut bien, avant que n'arrive le socialisme dont nous rêvons, qu'on se batte pour la condition concrète de la femme [...]. C'est pourquoi, je me trouve maintenant liée au Mouvement de Libération des Femmes³⁷⁷.

Sous ce point de vue, il semble alors incorrect de qualifier les *Mémoires d'une jeune fille rangée* d'autobiographie « féministe », au sens où l'entend Simone de Beauvoir. De plus, comme l'explique Éliane Lecarme-Tabone, l'étude pourrait apparaître comme non pertinente

³⁷⁵ PERROT, Michelle, *art. cit.*

³⁷⁶ BADINTER, Elisabeth, *Simone de Beauvoir ou les chemins de la liberté*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2002, p. 9.

³⁷⁷ SCHWARZER, Alice, « La femme révoltée », in *Simone de Beauvoir aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1984, p.31-32.

puisque le genre autobiographique ne se prête pas à la thèse³⁷⁸. Toutefois, il peut être intéressant de se demander en quoi le parcours décrit par Simone de Beauvoir dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* comporte des significations féministes, ajoutant une portée plus universelle au récit. Le terme « féministe » s'associera alors, dans cette étude, à un récit qui donne une image du féminin et qui pose des interrogations sur la condition des femmes. En effet, si Simone de Beauvoir n'a pas présenté le désir de faire de son autobiographie un manifeste de la libération des femmes, son itinéraire invite tout de même à l'émancipation.

Tout d'abord, il est vrai que Simone de Beauvoir a eu une enfance particulièrement favorable à son émancipation, en cela qu'elle n'a pas eu à lutter aussi fort que certaines de ses camarades pour obtenir, par exemple, le droit de faire des études. En effet, la ruine familiale après la guerre et, par conséquent, l'absence de dot, lui interdisait le mariage. Si cet élément paraît sans importance, il sera en réalité très déterminant puisqu'il ouvrira à la jeune fille de nouvelles perspectives d'avenir. Dans son récit autobiographique, Simone se montre alors encore un peu dupe face à la réalité de la société dans laquelle elle vit et, si elle semble s'interroger déjà quelque peu sur la condition des femmes, c'est souvent plus par désir d'indépendance et d'enrichissement personnel, que pour revendiquer des droits ou dénoncer une injustice. Son grand désir de liberté apparaît, en effet, très tôt dans l'œuvre, au moment où Simone apprend qu'elle va entrer au cours Désir :

L'idée d'entrer en possession d'une vie à moi m'enivrait. Jusqu'alors, j'avais grandi en marge des adultes ; désormais j'aurais mon cartable, mes livres, mes cahiers, mes tâches ; ma semaine et mes journées se découperaient selon mes propres horaires ; j'entrevois un avenir qui, au lieu de me séparer de moi-même, se déposerait dans ma mémoire : d'année en année je m'enrichirais³⁷⁹.

L'œuvre rendra compte, au fil des pages, de cette quête de liberté, faisant progresser le récit jusqu'à l'émancipation totale de la jeune fille. C'est sous le prétexte de ce besoin d'indépendance que seront souvent évoqués les problèmes liés à la situation de la femme. Par exemple, lorsque Simone réfléchit au mariage et à la maternité, son opinion s'avère très vite tranchée : si, au départ, elle envisageait le mariage, elle s'aperçoit peu à peu que, au même titre que la maternité, le mariage est une « contrainte matérielle » qui lie entre eux deux époux, alors que, selon elle, « le seul lien entre des gens qui s'aiment aurait dû être l'amour³⁸⁰ ». Elle refusera donc le mariage par désir d'indépendance et la maternité par dégoût des « servitudes³⁸¹ » qui accablent la mère dans cette situation.

Plus tard, quand l'héroïne commence à entrer dans la puberté, elle raconte ses premiers désirs et la découverte de son corps³⁸². Toutefois, elle ne décrit finalement presque jamais ses expériences sexuelles, et cela dans l'ensemble de ses mémoires. Ainsi, lorsqu'Alice Schwarzer lui demande si elle aurait aimé, aujourd'hui, ajouter quelque chose à ses mémoires, l'auteur répond :

Oui. Je ferai un bilan très franc de ma sexualité. Mais alors, vraiment sincère, et cela d'un point de vue féministe. Aujourd'hui, j'aimerais dire aux femmes

³⁷⁸ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 186.

³⁷⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 32.

³⁸⁰ *Id.*, p. 428.

³⁸¹ *Id.*, p. 76.

³⁸² *Id.*, p. 133 : « Je fus pendant quelques temps la proie de désirs torturants ; je me retournais dans mon lit, la gorge sèche, appelant un corps d'homme contre mon corps, des mains d'homme sur ma peau. »

comment j'ai vécu ma sexualité, parce que ce n'est pas une question individuelle, mais politique. À l'époque je ne l'ai pas fait parce que je n'avais pas compris la dimension et l'importance de cette question, ni la nécessité de la franchise individuelle³⁸³.

Simone de Beauvoir regrette de ne pas avoir analysé plus précisément cette expérience de sa vie intime, considérée comme un aspect important de la pensée féministe. Or, à l'époque où elle écrit le premier tome de ses mémoires, elle n'a pas encore conscience de l'importance de cette question dans la vie des femmes. Elle livre donc, dans cet entretien avec Alice Schwarzer, une raison supplémentaire de ne pas voir une intention volontairement féministe dans son autobiographie. D'ailleurs, au sein même des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, elle se dit elle-même non-féministe :

Je n'étais pas féministe dans la mesure où je ne me souciais pas de politique : le droit de vote, je m'en fichais. Mais à mes yeux, hommes et femmes étaient au même titre des personnes et j'exigeais entre eux une exacte réciprocité. L'attitude de mon père à l'égard du « beau sexe » me blessait [...]. La morale sexuelle courante me scandalisait à la fois par ses indulgences et par ses sévérités. J'appris avec stupeur en lisant un fait divers que l'avortement était un délit ; ce qui se passait dans mon corps ne concernait que moi ; aucun argument ne m'en fit démordre³⁸⁴.

Ce passage de l'œuvre est assez paradoxal. En effet, Simone de Beauvoir, rétrospectivement, affirme qu'elle n'était absolument pas féministe à cette période-là, puisqu'elle ne s'intéressait pas du tout à la politique et donc au droit de vote des femmes. Toutefois, elle exprime, en même temps, une réflexion déjà assez engagée sur la condition féminine, notamment sur la question de l'avortement, qui lui apparaît comme un droit évident. On pourrait alors dire que Simone de Beauvoir n'était pas féministe dans le sens où elle ne participait à une lutte collective en faveur des droits des femmes, mais il semble toutefois que sa pensée cheminait déjà vers certaines réflexions du *Deuxième Sexe*. Dans ce passage également, Simone évoque l'attitude sexiste de son père. C'est un sujet qui reviendra à plusieurs reprises dans le premier tome de ses mémoires et qui permettra de représenter l'opinion commune sur les femmes, notamment sur les intellectuelles, dans la société du début du XX^e siècle.

Dans mon milieu, on trouvait alors incongru qu'une jeune fille fit des études poussées ; prendre un métier, c'était déchoir. Il va de soi que mon père était vigoureusement anti-féministe ; il se délectait, je l'ai dit, des romans de Colette Yver ; il estimait que la place de la femme est au foyer et dans les salons [...]. Il jugeait qu'une femme devait avoir non seulement de la beauté, de l'élégance, mais encore de la conversation, de la lecture, aussi se réjouit-il de mes premiers succès d'écolière ; physiquement, je promettais ; si j'étais en outre intelligente et cultivée, je tiendrais avec éclat ma place dans la meilleure société. Mais s'il aimait les femmes d'esprit, mon père n'avait aucun goût pour les bas-bleus³⁸⁵.

Si la jeune fille ne semble pas se rendre forcément compte, à ce moment-là, de la portée des propos de son père et de la vision réductrice que la société a sur les femmes, cela influencera tout de même son parcours futur. Par exemple, lorsqu'elle s' imagine se marier avec Jacques,

³⁸³ SCHWARZER, Alice, « Ce que je dirais maintenant », *op. cit.*, p. 89.

³⁸⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 249.

³⁸⁵ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 231.

elle comprend que sa vision de la femme est conforme à celle que son éducation lui a inculquée : « Mon éducation, ma culture, et la vision de la société, telle qu'elle était, tout me convainquait que les femmes appartiennent à une caste inférieure³⁸⁶ ». Elle s'appliquera alors, dans son autobiographie, à rendre compte de ces modes de pensée afin de mieux les dénoncer.

Mais il semble que l'itinéraire d'émancipation dont Simone de Beauvoir rend compte dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, soit, comme nous l'avons dit précédemment, guidé par une « exigence intellectuelle³⁸⁷ » et un profond désir de s'enrichir, et non directement par l'envie de défendre et de refuser les contraintes imposées à la situation sociale des femmes. Simone de Beauvoir ne donne donc pas, finalement, une portée explicitement féministe à son œuvre, en cela qu'elle raconte une période de sa jeunesse durant laquelle elle n'avait pas encore suffisamment d'esprit critique pour juger de sa situation et que, même adulte, elle ne se revendiquait pas encore comme « féministe ».

Cependant, de façon involontaire, son récit transmet tout de même un message à toutes les femmes. En effet, si Simone ne vit pas son parcours comme un modèle d'émancipation, c'est de cette façon-là qu'il apparaît à tous ses lecteurs. C'est notamment ce que soutient Éliane Lecarme-Tabone :

Il lui a fallu, en effet, changer le sens de ce qui lui était d'abord imposé par les circonstances : pour le père, pousser ses filles à exercer un métier concrétise son déclassement ; travailler c'est déchoir. Pour la fille, au contraire, la conquête d'une profession, fondée sur des diplômes exceptionnels, devient le moyen d'une ascension et la source de nouvelles valeurs. C'est en cela que son message est féministe puisqu'il montre, par l'exemple, comment une femme peut accéder à la liberté et à l'épanouissement de ses capacités³⁸⁸.

L'œuvre a alors pris une ampleur et une portée sur les lecteurs que Simone de Beauvoir elle-même n'imaginait pas, comme elle le raconte dans *La Force des choses*, où elle vante le « succès » de ses mémoires et explique recevoir de nombreuses lettres à ce sujet³⁸⁹. Plus particulièrement, certains critiques ou amis de Beauvoir ont témoigné, même encore après la mort de l'auteur, de l'effet des *Mémoires d'une jeune fille rangée* sur leur existence. C'est par exemple ce que fait Marie-Josèphe Dhavernas dans un article des *Temps Modernes*, où elle explique le retentissement de l'œuvre dans la vie de sa sœur :

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* furent une découverte et un soulagement considérables. Ainsi elle ne se trompait pas, elle n'était pas anormale ; on pouvait être une femme et — même issue de notre monde — choisir son propre avenir qui ne se résumait pas nécessairement à trouver un bon mari, avoir une flopée d'enfants, diriger une lourde maisonnée et s'adonner aux mondanités. Ce n'était pas elle qui avait tort d'être une fille, c'était la société qui avait tort de traiter les femmes de cette manière — les femmes et aussi les ouvriers, les Juifs, les Noirs, les Arabes, les Asiatiques...³⁹⁰

³⁸⁶ *Id.*, p. 191.

³⁸⁷ LECARME-TABONE, Éliane, *op. cit.*, p. 187.

³⁸⁸ *Id.*, p. 188.

³⁸⁹ Voir BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, II, *op. cit.*, p. 249.

³⁹⁰ DHAVERNAS, Marie-Josèphe, « Deux adolescentes et une jeune fille rangée », *Les Temps Modernes*, n°647-648, 2008, p. 77-81.

Ainsi, on ne pourrait pas dire des *Mémoires d'une jeune fille rangée* qu'elle est une œuvre féministe, au sens d'un engagement clairement explicité et revendiqué dans le récit. Or, par la figure de l'héroïne, qui apparaît comme un personnage exemplaire s'arrachant à une famille et à milieu pour suivre son désir de liberté et de vie intellectuelle, l'œuvre prend une portée féministe. Simone s'impose comme l'exemple d'une réussite, soulignant l'échec des préjugés et des contraintes imposées aux femmes. Comme le dit Beauvoir elle-même, son « je » autobiographique est le « je » d'une femme et donc, par cela, un « je » qui concerne toutes les femmes. Au-delà d'un simple récit de soi, c'est alors une réelle « transmission Beauvoir³⁹¹ » qui se développe avec les *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

3) Une « communication par le non-savoir ».

a) « Dire le monde dans une œuvre » ou l'importance de la communication chez Beauvoir.

La « transmission » peut se définir comme l'action de communiquer quelque chose à quelqu'un après l'avoir reçu. Ainsi, après avoir vécu une expérience ou développé un savoir, Simone de Beauvoir ressent toujours un grand besoin de le communiquer à autrui, à travers ses écrits. Ce désir de communication s'exprime, en effet, de façon omniprésente dans toutes les œuvres de Beauvoir et cela dès son plus jeune âge, comme elle le raconte dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « Je ne désire qu'une intimité de plus en plus grande avec le monde, et dire ce monde dans une œuvre³⁹² », dit-elle à Zaza. Dire le monde dans une œuvre, voilà donc ce qui conduit la plume de l'auteur. Mais comment se manifeste ce désir de communiquer chez l'écrivain ? Par quel moyen réussit-elle à créer un échange avec ses lecteurs ? Enfin, et surtout, que cherche-t-elle à transmettre exactement ?

Il est tout d'abord important de comprendre la place que détient l'écriture dans la vie de Simone de Beauvoir, puisque c'est par elle qu'elle souhaite communiquer. Dès le premier tome de ses mémoires, elle montre à quel point l'écriture lui apparaît comme un mode de communication supérieur à la parole : « L'écriture avait à mes yeux plus de prestige encore que la parole³⁹³ », explique-t-elle. L'idée d'une « communication » écrite revient alors à plusieurs reprises dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. En effet, les verbes « exprimer », « communiquer » et « dire » apparaissent à tour de rôle pour insister sur l'ambition de la jeune fille : « je voulais *communiquer* mon expérience³⁹⁴ », « il me sembla que je devais *communiquer* la solitaire expérience que j'étais en train de traverser³⁹⁵ », « *m'exprimer* dans une œuvre qui aiderait les autres à vivre³⁹⁶ », « je voulais *dire* la vanité de tout³⁹⁷ », « je *dirai* des mots qui seront entendus³⁹⁸ ». Cette puissance des mots se trouve également revendiquée à nouveau dans l'épilogue du dernier tome de *La Force des choses* :

³⁹¹ En référence au numéro spécial des *Temps Modernes*, « La transmission Beauvoir », n°647-648, Paris, Gallimard, 2008.

³⁹² BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 359-360.

³⁹³ Id., p. 16.

³⁹⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 272.

³⁹⁵ Id., p. 251.

³⁹⁶ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 251.

³⁹⁷ Id., p. 329.

³⁹⁸ Id., p. 437.

Il y a des jours si beaux qu'on a envie de briller comme le soleil, c'est-à-dire d'éclabousser la terre avec des mots ; il y a des heures si noires qu'il ne reste plus d'autre espoir que ce cri qu'on voudrait pousser. D'où vient, à cinquante-cinq ans, comme à vingt-ans, cet extraordinaire pouvoir du Verbe ? [...] Sans doute les mots, universels, éternels, présence de tous à chacun, sont-ils le seul transcendant que je reconnaisse et qui m'émeuve ; ils vibrent dans ma bouche et par eux je communie avec l'humanité. Ils arrachent à l'instant et à sa contingence les larmes, la nuit, la mort même et ils les transfigurent. Peut-être est-ce aujourd'hui mon plus profond désir qu'on répète en silence certains mots que j'aurai liés entre eux³⁹⁹.

Le langage écrit et, plus globalement, la littérature, apparaît donc comme le support privilégié de communication, puisque, selon Simone de Beauvoir, la littérature a cet avantage indéniable de pouvoir transmettre des émotions, des sensations, des idées, qui ne seraient communicables autrement. C'est une idée qu'elle soutient lorsqu'elle raconte son expérience d'écrivain :

Il s'agit en tout cas, à travers le savoir le plus vaste possible, de communiquer ce qui est directement incommunicable : le goût de mon siècle, le goût de ma vie, quelque chose qui est impossible à rendre d'une manière directe⁴⁰⁰.

Ainsi, puisque, selon Beauvoir, l'indicible ne peut être rendu visible que par le langage écrit, cela explique pourquoi les mots ont une place si privilégiée dans le cœur de l'auteur. Or, une seconde question découle de ce désir incontestable de communiquer par la littérature : comment réussir justement, à travers elle, à créer une réelle transmission ? De quelle façon l'auteur peut-il développer un lien avec le lecteur ?

Dans les parties précédentes, il a été démontré que l'œuvre de l'écrivain a une portée universelle. Cet aspect de son écriture est intéressant ici puisque, justement, c'est en donnant une dimension universelle à son récit qu'elle réussit à réduire l'écart avec le lecteur et donc à se rapprocher de celui-ci. C'est d'ailleurs ce qui constitue, pour Beauvoir, le but ultime du travail de l'écrivain :

Je pense qu'une des tâches des écrivains, c'est de briser la séparation au point où nous sommes le plus séparés, au point où nous sommes le plus singulier ; c'est une de mes expériences d'écrivain les plus réconfortantes, les plus intéressantes : c'est en parlant du plus singulier que j'ai atteint le plus général et que j'ai touché plus profondément mes lecteurs [...]. Je crois que c'est là une des tâches absolument irremplaçables et essentielles de la littérature : nous aider à communiquer les uns avec les autres en ce que nous avons de plus solitaire et par quoi nous sommes liés le plus intimement les uns aux autres⁴⁰¹.

Dans cette optique, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* s'avère être un peu différent des autres tomes composant les mémoires, notamment en ce qui concerne la revendication claire d'un désir de communication. En effet, ce premier tome semble finalement être celui qui présente le moins clairement cette recherche de communication avec autrui puisqu'il ne contient ni prologue, ni épilogue et donc pas de pacte autobiographique directement adressé au lecteur. Dans *La Force de l'âge* et *La Force des choses*, au contraire, les prologues et les épilogues sont

³⁹⁹ BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, II, *op. cit.*, p. 498.

⁴⁰⁰ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 451.

⁴⁰¹ *Id.*, p. 456-457.

bien présents, ce qui crée un contact plus direct avec le lecteur. L'auteur y expose les raisons de son écriture : « Mon existence n'est pas finie, mais déjà elle possède un sens que vraisemblablement l'avenir ne modifiera guère. Lequel ? Pour des raisons, qu'au cours de cette enquête même il me faudra tirer au clair, j'ai évité de me le demander. Il est temps ou jamais de l'apprendre⁴⁰² ». Comme nous l'avions vu dans la première partie, elle remplit également son pacte de sincérité, en expliquant la portée et les limites de son engagement de vérité : « Je dois les prévenir que je n'entends pas leur dire *tout* [...]. Je laisserai résolument dans l'ombre beaucoup de choses⁴⁰³ ». Enfin, l'adresse au lecteur y est indéniable : « Un livre ne prend son vrai sens que si l'on sait dans quelle situation, dans quelle perspective et par qui il a été écrit : je voudrais expliquer les miens en parlant aux lecteurs de personne à personne⁴⁰⁴ ».

Toutefois, même si le premier tome des mémoires ne présente pas d'adresse au lecteur aussi explicite, il en ressort tout de même un désir de communication, que la narratrice développe tout au long de l'œuvre. Ce goût pour la communication chez Simone de Beauvoir aura un double enjeu, à la fois personnel et universel. L'intérêt de cette communication sur le plan personnel est explicité dans le passage suivant :

Je savais me servir du langage, et puisqu'il exprimait la substance des choses, il les éclairait. J'avais spontanément tendance à raconter tout ce qui m'arrivait : je parlais beaucoup, j'écrivais volontiers. Si je relatais dans une rédaction un épisode de ma vie, il échappait à l'oubli, il intéressait d'autres gens, il était définitivement sauvé. J'aimais aussi inventer des histoires ; dans la mesure où elles s'inspiraient de mon expérience, elles la justifiaient⁴⁰⁵.

Les avantages que procure cette communication écrite sur le plan individuel sont donc très clairs : éviter de tomber dans l'oubli et, dans un même temps, justifier son existence. Mais comment donner à cette communication une dimension universelle ? Que peut-elle apporter aux lecteurs ? Simone de Beauvoir s'explique sur cette envie de « dire le monde », par le biais de laquelle s'expriment déjà les connaissances qu'elle souhaite transmettre à autrui :

J'ai voulu écrire très jeune, à quatorze ou quinze ans ; j'y pensais pour un tas de raisons d'ordre psychologique, d'ordre familial ; le sens de ce projet était de reprendre le monde à mon compte, de montrer ma vie en tant que recréée librement par moi. Je ne me le disais pas, naturellement, en ces termes, mais il est évident que c'était cela que je voulais faire. Ce monde qui m'était donné je le subissais parfois dans la joie, souvent avec révolte ou ennui : je voulais le reprendre à mon compte pour d'une certaine manière le justifier. Je pensais donc que j'avais tout à dire : le monde entier, la vie, tout⁴⁰⁶.

Comme étudié dans la deuxième partie, si Simone de Beauvoir cherche à se construire elle-même, elle veut également recréer son monde, le « reprendre à son compte », dans l'ambition de « tout dire ». Mais que représente donc ce « tout » dont elle veut livrer la totalité de sa substance à ses lecteurs ? Il semble que l'ambition de « tout dire » chez Beauvoir, se mêle à une recherche constante de la « vérité ». C'est ce désir de communiquer la vérité qui s'impose finalement comme l'origine d'un besoin d'écrire. Aussi, alors qu'elle n'est encore qu'une

⁴⁰² BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 12.

⁴⁰³ *Id.*, p. 13.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 93.

⁴⁰⁶ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, op. cit., p. 439.

enfant, l'auteur s'interroge déjà sur l'importance de « dire la vérité », comme elle le raconte dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Ce n'est pas mal de se dire la vérité, et d'ailleurs, bien souvent, on ne le fait pas exprès ; en ce moment, par exemple, je ne pouvais pas m'empêcher de penser ce que je pensais : étais-je en faute⁴⁰⁷ ?

Cette recherche de la vérité la poursuivra alors tout au long de sa vie et cela est déjà très visible dans le premier tome de ses mémoires, puisque le nom « vérité » ou l'adjectif « vrai » reviennent à de nombreuses reprises. Par exemple, quand elle commence ses études supérieures, elle dit avancer « à travers la vérité du monde⁴⁰⁸ » ; lors des soirées mondaines, elle cherche « avec précision la vérité⁴⁰⁹ » ; plus tard, elle comprend que la première tâche de l'écrivain est de « chercher la vérité⁴¹⁰ » et, plus loin encore, de « trouver la vérité » et de « la dire⁴¹¹ ». L'adjectif « vrai », quant à lui, apparaît pour désigner l'éducation des garçons qui lisent les « vrais livres » et sont au courant des « vrais problèmes⁴¹² », ou encore pour souligner l'importance d'avoir de « vrais désirs » et de « vrais plaisirs⁴¹³ ». Il y a donc clairement une omniprésence de cette notion de vérité dans les œuvres de Simone de Beauvoir. Mais quelle est précisément cette vérité que l'auteur cherche à atteindre au plus près et à communiquer ? Selon Elisabeth Badinter, celle-ci s'associe au fait de dire ce qui est « indicible » :

Son exigence de vérité était sensiblement différente de ce que l'on entend par là aujourd'hui. De nos jours, l'exigence de vérité s'apparente à la quête d'une absolue transparence. Si l'on a pas tout dit, on n'a rien dit. Pire, on a caché, dissimulé. On a menti, et l'on est donc condamnable. L'objectif de Beauvoir est sensiblement différent. Dire la vérité, c'est braver les préjugés et la bienséance [...]. L'exigence de vérité, c'est parfois tenter de dire l'indicible. Et l'indicible est d'abord inaudible⁴¹⁴.

Face à cette « exigence de vérité », Simone de Beauvoir n'hésitera pas, par exemple, à dire dans ses mémoires à quel point les bébés lui faisaient horreur. Elle n'hésitera pas non plus, dans *La Cérémonie des Adieux*, à raconter la vieillesse de Sartre, sa déchéance à la fois physique et intellectuelle. Quoi alors de plus « malséant » et de plus « incorrect », comme se le demande Elisabeth Badinter⁴¹⁵ ? Mais Simone de Beauvoir fait fi des convenances et de la bienséance dans ses propos, à l'image de sa propre existence. Le plus important est bien, pour elle, de parler ouvertement de ce qui l'angoisse – comme la mort et la vieillesse –, mais aussi de dénoncer les schémas et les croyances sociales qui l'entourent. Et puisqu'il n'y a que la littérature qui peut dire l'indicible et que cet indicible est la vérité, alors seule la littérature peut communiquer la vérité. Cependant, l'auteur ne cache pas non plus les difficultés du langage et le travail compliqué de l'écrivain qui cherche le plus possible à être sincère et à rendre compte d'une réalité.

⁴⁰⁷ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 143.

⁴⁰⁸ Id., p. 221.

⁴⁰⁹ Id., p. 235.

⁴¹⁰ Id., p. 329.

⁴¹¹ Id., p. 453.

⁴¹² Id., p. 161.

⁴¹³ Id., p. 163.

⁴¹⁴ BADINTER, Elisabeth, op. cit., p. 13.

⁴¹⁵ Id., p.13-14.

La sincérité littéraire n'est pas ce qu'on imagine d'ordinaire : il ne s'agit pas de transcrire les émotions, les pensées, qui instant par instant vous traversent, mais d'indiquer les horizons que nous ne touchons pas, que nous apercevons à peine, et qui pourtant sont là ; c'est pourquoi, pour comprendre d'après son œuvre la personnalité vivante d'un auteur, il faut se donner beaucoup de peine. Quant à lui, la tâche dans laquelle il s'engage est infinie, car chacun de ses livres en dit trop et trop peu. Qu'il se répète et se corrige pendant des dizaines d'années, il ne réussira jamais à capter sur le papier, non plus que dans sa chair et son cœur, la réalité innombrable qui l'investit⁴¹⁶.

Finalement, malgré son désir profond de toucher au plus près la « vérité » ou la « réalité » du monde et de son existence, il semble que, pour Beauvoir, l'écriture ne soit jamais aussi vivante que le réel. En effet, si les mots permettent de communiquer, ils s'avèrent également insuffisants pour retranscrire la vérité. Simone de Beauvoir pense alors que l'écrivain atteint une vraisemblance⁴¹⁷ : il donne à voir ce qui est tangible dans sa personnalité, c'est-à-dire ses émotions, ses pensées, mais il ne réussit jamais à « capter » réellement sur le papier ce qu'il est vraiment au plus profond de lui-même. Nous pourrions remarquer ici un parallèle avec la distinction qui est faite entre la notion de « réel » et celle de « réalité ». À l'origine développée par Platon dans *La République*⁴¹⁸, cette distinction considère le réel comme la vérité, c'est-à-dire ce qui est inatteignable dans sa totalité, tandis que la réalité consiste en l'imitation du réel. Ainsi, c'est une réalité que l'écrivain cherche à communiquer dans ses œuvres et non le réel puisque celui-ci se révèle incommunicable.

Cependant, la littérature reste le support privilégié, permettant de s'approcher le plus possible de cette vérité. Et, si la littérature en général apparaît comme le support le plus adapté à la communication, c'est plus particulièrement le genre de la « non-fiction », ou, plus généralement, le domaine de ce que Simone de Beauvoir appelle le « non-savoir », qui s'impose pour elle comme supérieur à tous les autres dans cette quête de transmission à autrui.

b) *Le genre privilégié du « non-savoir ».*

Si l'on suit le point de vue de Clément Girardi, dans son article sur la notion de « non-savoir »⁴¹⁹, on attribuerait à Georges Bataille la première vraie proposition de définition de la notion de « non-savoir » dans le domaine de la littérature. En effet, il semble que, si cette notion pouvait déjà se trouver dans des textes depuis le XVII^e siècle, Georges Bataille est un des premiers écrivains à revendiquer celle-ci dans sa propre écriture. C'est dans *L'Expérience intérieure* qu'il ouvre cette réflexion. Cet ouvrage est intéressant pour notre étude puisque, d'abord, son titre peut faire référence à l'écriture autobiographique qui, en elle-même, est une véritable « expérience intérieure » de connaissance de soi, mais aussi car c'est une œuvre publiée en 1943, soit quinze ans avant les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, et dont Simone de Beauvoir raconte avoir eu connaissance :

Nous revîmes souvent aussi, chez les Leiris, Georges Bataille dont *L'Expérience intérieure* m'avait, à certains passages, irritée, à d'autres vivement touchée⁴²⁰.

⁴¹⁶ BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 786.

⁴¹⁷ Voir l'analyse de ce terme dans « La question de l'identité », p. 39.

⁴¹⁸ PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion ».

⁴¹⁹ GIRARDI, Clément, « Hypothèses de non-savoir », *Acta Fabula*, n°6, septembre-octobre 2015.

⁴²⁰ BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 740.

Ainsi, au vu de la réflexion que Simone de Beauvoir elle-même mènera en 1966, lors d'une conférence au Japon, sur cette question de l'écriture du « savoir » et du « non-savoir », nous pouvons imaginer que l'œuvre de Georges Bataille l'a sûrement inspirée et amenée à poursuivre le débat. Pour Bataille, le « non-savoir » est une étape indispensable afin de réussir à communiquer une expérience intime :

[...] Par le savoir, je voudrais être tout, donc communiquer, me perdre, cependant demeurer *ipse*. Pour la communication, avant qu'elle ait lieu, se posent le sujet (moi, *ipse*) et l'objet (en partie indéfini, tant qu'il n'est pas entièrement saisi). Le sujet veut s'emparer de l'objet pour le posséder, mais il ne peut que se perdre : le non-sens de la volonté de savoir survient, non-sens de tout possible, faisant savoir à l'*ipse* qu'il va se perdre et le savoir avec lui. Tant que l'*ipse* persévère dans sa volonté de savoir et d'être *ipse* dure l'angoisse, mais si l'*ipse* s'abandonne et le savoir avec soi-même, s'il se donne au non-savoir dans cet abandon, le ravissement commence. Dans le ravissement, mon existence retrouve un sens, mais le sens se réfère aussitôt à l'*ipse*, devient mon ravissement, un ravissement que je *ipse*, possède, donnant satisfaction à ma volonté d'être tout. Dès que j'en reviens là cesse la communication, la perte de moi-même, j'ai cessé de m'abandonner, je reste là, mais avec un savoir nouveau⁴²¹.

Pour définir l'expérience intérieure, Georges Bataille parle donc de « non-savoir ». Cette expérience se situe alors du côté de la négativité (*non-savoir*), en cela qu'elle ne peut, selon lui, être traduite par le discours. Comme l'explique Clément Girardi, « le non-savoir, en tout cas, prend acte du caractère immonnayable de l'expérience, de son intraductibilité en discours⁴²² ». Si l'on analyse la citation de Georges Bataille ci-dessus, on remarque que le non-savoir vient opérer un renversement. D'abord, le sujet obtient un savoir, qu'il désire alors communiquer de la façon la plus précise et intacte possible ; mais survient alors le « non-sens » de ce projet puisque, comme le disait Roland Barthes, « la littérature est toujours irréaliste⁴²³ ». Le sujet doit alors s'abandonner au « non-savoir », phase que l'on situe entre le savoir absolu et l'absence totale de savoir, afin de réussir à communiquer son expérience. C'est cette étape que Georges Bataille nomme le « ravissement » ; étape durant laquelle l'existence retrouve un sens. À ce moment-là, quand le sujet réussit à communiquer son expérience, il développe alors un « savoir nouveau » sur lui-même, qui le ramène alors à la première étape du processus. Ainsi, grâce à l'expérience du non-savoir, le sujet découvre quelque chose sur lui-même. C'est ce que soutient Clément Girardi : « Faire l'expérience du non savoir, c'est faire l'expérience de ce qu'il

⁴²¹ BATAILLE, Georges, « L'expérience intérieure », in *Œuvres complètes*, tome V, *La Somme athéologique*, Paris, Gallimard, *Nrf*, 1973, p. 67-68.

⁴²² GIRARDI, Clément, *art. cit.*

⁴²³ BARTHES, Roland, « L'écrivain et l'écrivain », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964, p. 149 : « La parole n'est ni un instrument, ni un véhicule : c'est une structure, on s'en doute de plus en plus ; mais l'écrivain est le seul, par définition, à perdre sa propre structure et celle du monde dans la structure de la parole. Or cette parole est une manière (infiniment) travaillée ; elle est un peu comme une sur-parole, le réel ne lui est jamais qu'un prétexte (pour l'écrivain, écrire est un verbe intransitif) ; il s'ensuit qu'elle ne peut jamais expliquer le monde, ou du moins, lorsqu'elle feint de l'expliquer, ce n'est jamais que pour mieux en reculer l'ambiguïté : l'explication figée dans une œuvre (travaillée), elle devient immédiatement un produit ambigu du réel, auquel elle est liée avec distance ; en somme la littérature est toujours irréaliste, mais c'est son irréalisme même qui lui permet de poser souvent de bonnes questions au monde. »

y a quelque chose qui vient connaître en soi (en moi). Et peut-être d'ailleurs est-ce là ce qu'est justement l'expérience⁴²⁴ ».

Le « non-savoir » pourrait alors être défini comme ce qui est indicible, voire non-pensable et qui se rapporte à une expérience intérieure, à un vécu. En effet, l'expérience humaine apparaît comme le lieu où s'abolit le plus fortement toute « possibilité de signification⁴²⁵ ». C'est cette différence entre « vécu » et « savoir » que Simone de Beauvoir revendique. En effet, selon elle, toute forme de témoignage, et notamment celui dont il est question dans l'autobiographique, communique par le « vécu » et non par le « savoir ». En cela, elle s'oppose alors à la pensée des telquelien, notamment à celle de Roland Barthes qui, par sa distinction entre les « écrivains » et les « écrivants », ne considérerait pas le témoignage comme une œuvre littéraire.

[...] Les gens de l'école *Tel Quel*, rangeraient les auteurs de mémoires, selon la distinction indiquée par Barthes, non pas parmi les *écrivains*, mais parmi les *écrivants* : ils prétendent que l'autobiographie est une communication par le savoir, sous la forme du savoir ; on raconte des événements, on cite des dates, on donne des faits, et que par conséquent il n'y a pas là œuvre littéraire, celle-ci devant être une communication de l'indicible, de l'incommunicable, une communication par le non-savoir. Je trouve cette thèse absolument aberrante, parce que rien ne peut être davantage une expérience du vécu que le témoignage porté par quelqu'un sur sa vie. Dire qu'un témoignage, quel qu'il soit, c'est-à-dire la relation d'une expérience vécue, communique par le savoir et non pas par le vécu, c'est évidemment une contradiction⁴²⁶.

Selon Beauvoir, si en écrivant une autobiographie toute personne a forcément des savoirs – par exemple sur la mort, la vieillesse ou les rapports à autrui –, il n'empêche que ces savoirs tentent d'être transmis au travers du support qu'est l'œuvre littéraire et qui constitue une forme de « non-savoir », en cela qu'elle ne peut jamais vraiment atteindre le réel. L'autobiographie, selon Simone de Beauvoir, serait alors une communication par le savoir – car elle se base sur les données du réel – sous la forme du non-savoir, puisqu'elle communique à travers le médium qu'est la littérature et par lequel il est difficile de rendre compte d'une réalité.

Cependant, selon elle, la communication avec autrui reste possible à travers l'œuvre littéraire, si celle-ci réussit à atteindre ce que Beauvoir a cherché dans toutes ses œuvres : l'universalité.

L'œuvre est une manière d'incarner en quelque chose ce tout que l'on veut exprimer à partir d'un néant : le vide vertigineux de la page blanche. Cette synthèse s'est réalisée pour la première fois, lorsque j'ai écrit le premier de mes livres qui ait été imprimé ; c'était un roman, *L'Invitée*. Je parlais d'une expérience psychologique concrète ; j'avais réalisé d'une manière saisissante l'antagonisme qui oppose certaines consciences [...]. J'ai donc fait une expérience concrète et qui s'est d'abord située sur le plan psychologique. Mais tant qu'on reste sur un plan psychologique, c'est-à-dire anecdotique, le livre ne

⁴²⁴ GIRARDI, Clément, *art. cit.*

⁴²⁵ Voir ULLMO, Anne, « Le corps surexposé dans les fictions de Brian Evenson », *Revue française d'études américaines*, n°132, 2012, p.34-47.

⁴²⁶ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 451.

s'écrit pas. Le livre a commencé à se dessiner dans ma tête lorsque j'ai trouvé un moyen de passer de cette expérience singulière à une universalité⁴²⁷.

Il y a donc deux façons d'aborder une « expérience » et de la communiquer selon Beauvoir : soit, comme elle l'explique ci-dessus, chercher à donner une dimension universelle à ce qui est vécu singulièrement, soit, au contraire, tenter de singulariser une connaissance universelle, qu'elle définit comme « conceptuellement pauvre⁴²⁸ ». Mais, pour Simone de Beauvoir, il y a également deux types de savoir à communiquer ; ce qui renvoie à notre question de départ. En effet, d'un côté, il y a le savoir qui « demeure au niveau du savoir⁴²⁹ » et, de l'autre, le « vécu d'une expérience⁴³⁰ » qui s'apparente au domaine du « non-savoir ». Il est donc temps de mettre en lumière la définition de cette notion par l'auteur elle-même et de comprendre pourquoi elle apparaît pour Beauvoir comme la plus adaptée à la transmission.

Tout d'abord, c'est en termes de genres littéraires que Simone de Beauvoir distingue la catégorie du « savoir », de celle du « non-savoir ». Car, en effet, d'un genre littéraire à un autre la transmission de savoirs à autrui ne se fait pas de la même manière, c'est-à-dire qu'elle n'emploie pas le même type d'écriture, ni le même ton selon qu'elle réponde d'un genre du « savoir » ou, au contraire, du « non-savoir ». C'est ce qu'elle explique, par exemple, au sujet de l'essai, appartenant selon elle à la catégorie du « savoir » :

Il y a des cas où le savoir demeure pour moi au niveau du savoir et où j'ai envie de le communiquer sous la forme conceptuelle. À ce moment-là j'écris des essais. On ne peut pas les considérer exactement comme des œuvres littéraires – encore que ce soit un peu plus compliqué, parce que dans l'essai même il y a un style, une écriture, une construction [...]. Par conséquent il arrive que certains essais soient des œuvres littéraires ; pas tous ; cela dépend des cas. Quant à moi il y a eu des circonstances où j'ai choisi de communiquer sur le plan de l'universel, sur le plan du savoir une conviction que j'avais. Par exemple, dans *Le Deuxième Sexe*, j'ai été très directe dans mes exposés, je me suis située sur un plan anthropologique, scientifique, sans me référer à telle ou telle expérience singulière, sans céder à une émotion personnelle⁴³¹.

Simone de Beauvoir souligne donc, ici, deux types de communication : une communication conceptuelle et théorique, que l'on retrouve principalement dans les essais, et une communication plutôt sur le mode de l'émotion et de l'expérience. Cette dernière se distingue alors des genres du « savoir », en cela qu'elle rend compte d'une « expérience vécue ». Ainsi, à l'instar de ce que pensait, avant elle, Georges Bataille, Simone de Beauvoir considère, elle aussi, que l'expérience humaine appartient au domaine du « non-savoir ». Et les genres littéraires qui s'imposent comme les plus aptes à illustrer le vécu personnel, sont bien le roman et l'autobiographie, comme le démontre l'auteur :

Au contraire si je veux rendre le vécu d'une expérience, avec son ambiguïté, ses contradictions, avec ce côté indicible qui exige la création d'une œuvre qui finalement se refermera sur le silence, alors évidemment j'écris d'une toute autre manière ; je me soucie de souligner ces ambiguïtés, ces nuances, ces contradictions qui sont la raison même de mon livre, qui m'amènent à composer

⁴²⁷ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, op. cit., p. 440-441.

⁴²⁸ *Id.*, p. 441.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Id.*, p. 442.

⁴³¹ *Id.*, p. 441-442.

non un essai, mais une œuvre qui doit se refermer sur le silence. Pour essayer de rendre ce « sens vécu de l'être-dans-le-monde » dont parlait Sartre, j'ai eu recours, en gros, à deux formes différentes : d'abord au roman, puis à l'autobiographie⁴³².

Ces deux genres que sont l'autobiographie et le roman apparaissent alors, très vite, comme privilégiés pour Simone de Beauvoir, en cela qu'ils cherchent à « livrer un sens⁴³³ ». C'est un aspect de sa personnalité d'écrivain que l'on remarque déjà dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Je m'intéressais beaucoup moins aux lointaines questions politiques et sociales qu'aux problèmes qui me concernaient : la morale, ma vie intérieure, mes rapports avec Dieu. C'est là-dessus que je commençais à réfléchir⁴³⁴.

Plus tard, dans l'intermède du premier tome de *La Force des choses*, elle dit encore :

Le public se rend à peu près compte du temps et des soins qu'exige un essai ; mais, dans sa majorité, il s' imagine qu'un roman ou des souvenirs, ça s'écrit au courant de la plume [...]. À une ou deux exceptions près, tous les écrivains que je connais peinent énormément : je suis comme eux. Et contrairement à ce qu'on suppose, roman et autobiographie m'absorbent beaucoup plus qu'un essai ; ils me donnent aussi plus de joies. J'y pense longtemps à l'avance⁴³⁵.

Or, la question que l'on se pose face à cette préférence de l'auteur est la suivante : pourquoi un auteur telle que Simone de Beauvoir, qui fut indéniablement une grande intellectuelle et, donc, une savante, choisit-elle de s'exprimer de façon majoritaire à travers la communication par le « non-savoir » ? Pourquoi choisir de façon privilégiée le roman et l'autobiographie ? Simone de Beauvoir s'est elle-même posé cette question et il semble que la réponse se trouve dans la possibilité d'identification du lecteur, la capacité à le faire voyager, à le faire entrer dans notre propre monde au travers du récit, que celui-ci soit intime ou fictionnel.

C'est parce que la littérature manque en partie à sa mission qu'aujourd'hui les gens s'en détournent au profit des ouvrages de documentation ; mais en vérité il y a quelque chose que la littérature peut seule donner. Quand je lis un ouvrage de documentation, par exemple sur un pays éloigné, je m'informe sur une des parties de mon univers, sans quitter cet univers ; je reste à ma place dans le monde, dans ma chambre à un certain moment de ma vie, avec mon âge, avec Paris autour de moi ; j'essaie d'annexer un pays étranger à mon univers, mais je ne sors pas de celui-ci. Au contraire si je lis un roman ou une autobiographie [...], quelque chose de très différent, et de très curieux se passe. Dans la mesure où je suis captive, soudain ce n'est plus moi qui dis « je » ; je suis dans un autre monde ; bien sûr, je reste moi, mais je m'oublie ; je m'identifie avec le héros du roman ou avec l'auteur de l'autobiographie ; son monde avec ses valeurs, ses couleurs devient mon monde à moi⁴³⁶.

Nous revenons alors ici à nos réflexions précédentes sur l'intersubjectivité et le désir de communication. En effet, si l'intersubjectivité existe au sein même des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, en cela que l'héroïne se construit à travers les personnages qui l'entoure, cette

⁴³² FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 442.

⁴³³ *Id.*, p. 442.

⁴³⁴ BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 176.

⁴³⁵ BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, I, *op. cit.*, p. 371-372.

⁴³⁶ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 455.

intersubjectivité se manifeste également dans la relation entre l'auteur et le lecteur, mais aussi entre les lecteurs eux-mêmes. En effet, l'ouvrage littéraire, en particulier celui qui présente une communication par le « non-savoir », apparaît comme le lieu privilégié de l'intersubjectivité, puisqu'il permet aux consciences de communiquer les unes avec les autres, au travers de sujets qui les rassemblent et leur font sentir qu'elles se ressemblent. Comme le dit Simone de Beauvoir, « il y a donc une généralité de ce qui est en nous le plus singulier⁴³⁷ ». C'est cette généralité, ces parcours similaires qui construisent l'existence de chaque individu – l'enfance, la perte d'un être cher, la vieillesse, la mort –, que l'écrivain cherche à capter. Ce n'est que en touchant à l'aspect universel de sa propre singularité, qu'il parvient ainsi à créer une réelle communication, voire une communion, avec le lecteur.

Voilà qui résume, finalement, tout l'enjeu de l'œuvre de Beauvoir et notamment des *Mémoires d'une jeune fille rangée* qui atteint, par le biais du genre du « non-savoir », le désir de transmission de son auteur. L'œuvre réussit, en effet, à communiquer non pas la singularité d'une enfance mais l'universalité de l'enfance, à soulever des interrogations non pas sur une condition de femme mais sur la condition des femmes, à illustrer non pas une classe sociale mais le fonctionnement de toute une société et, plus que tout – et cela, parfois, malgré l'auteur elle-même – à transmettre un message d'émancipation, d'épanouissement et de liberté.

⁴³⁷ FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, *op. cit.*, p. 456.

Conclusion

À présent parvenus au terme de notre étude, il convient, avant de conclure, d'en rappeler brièvement la progression. Il est nécessaire de se souvenir, tout d'abord, que notre travail s'est appuyé en premier lieu sur un constat face à la réception de l'œuvre de Simone de Beauvoir : nous avons remarqué que c'est sa vie de femme et son statut d'intellectuelle féministe, à travers de multiples études autour du *Deuxième Sexe*, qui est majoritairement retenu par les lecteurs et la critique. De nombreux ouvrages étudient Simone de Beauvoir à la lumière de sa vie et de ses engagements, plutôt qu'à travers ses œuvres et son écriture. Face à cela, nous voulions revaloriser l'intérêt de ses mémoires en montrant qu'ils possèdent eux aussi, quoique de façon plus implicite, un lien avec la pensée féministe de Beauvoir. C'est donc, premièrement, un désir d'étudier l'écriture de l'auteur à travers des réflexions sur le féminin qui a guidé ce travail de recherche.

Or, très vite, il est apparu indispensable de mettre en lumière le contexte social et historique dans lequel l'auteur évolue. En effet, si l'on étudie l'écriture féminine il convient de comprendre, en parallèle, la condition des femmes en général et plus particulièrement celle des femmes écrivains. Plus encore, il fallait représenter le milieu social et intellectuel de l'auteur, puisque c'est par lui que nous pourrions montrer sa singularité et expliquer en quoi son histoire personnelle réussit à atteindre une universalité. Enfin, il nous a tout autant semblé nécessaire d'analyser le genre des récits de soi et les problématiques majeures qui lui sont associées, en cela que notre étude porte sur les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, récit autobiographique d'enfance et de jeunesse. L'idée était donc de montrer comment s'articulent, dans l'œuvre de Simone de Beauvoir, les notions de féminin, d'autobiographie et d'universalité – cette dernière étant liée à l'étude du milieu social, historique et intellectuel. Chaque grande partie de notre travail rend alors compte de nos principaux points d'étude car elles font toutes, d'une manière ou d'une autre, référence à nos trois problématiques de recherche.

Dans la première partie, intitulée « Récits de soi au féminin », c'est tout d'abord la dimension universelle de l'œuvre dont il a été question, à travers une représentation du contexte dans lequel a été écrit le premier tome des mémoires. Nous avons défini la notion d'engagement, telle qu'elle s'est imposée et a évolué durant le XX^e siècle. D'abord synonyme d'embrigadement ou d'enrôlement, l'engagement a un sens de devoir à la fois civique et moral. Puis, avec Beauvoir et Sartre, c'est un « engagement libre » qui s'installe dans la deuxième moitié du siècle, notamment grâce à la création de la revue *Les Temps Modernes*. Plus précisément, la littérature engagée se développe en parallèle de la philosophie existentialiste, puisqu'elle se doit d'être un « humanisme », c'est-à-dire qu'elle doit raconter le monde dans sa dimension humaine. Comme nous l'avons vu, ce souci de dire la vérité du monde dans une œuvre est très présent chez Simone de Beauvoir.

Un point historique et social sur la condition des femmes a ensuite permis de montrer que, pendant longtemps, elles ont été oubliées de l'histoire en général et de la littérature en particulier. Cela a permis également de faire le lien avec nos réflexions sur le féminin : qu'en est-il de la condition des femmes écrivains ? Comment leur écriture est-elle perçue ? À cette question, deux réponses ont été mises en lumière : certains critiques, telle que Béatrice Didier, pensent que l'écriture des femmes possède des caractéristiques purement féminines (recours au thème de la Nature, oralité dans l'écriture) ; d'autres, au contraire, refusent l'acception « écriture féminine » qui apparaît comme excluante et catégorisante. Ces réflexions ont conduit

à associer l'écriture féminine au genre autobiographique, troisième point de cette étude. Il est vrai que les femmes ont usé pendant longtemps et en priorité de supports d'écriture intime tels que les lettres, le journal intime, ou encore l'autobiographie ; ce qui s'explique, on l'a vu, par leur condition. Nous avons alors remarqué à quel point la question de la légitimité à se raconter dans une œuvre se posait de façon beaucoup plus marquée chez les femmes que chez les hommes. Ces interrogations ont amené à se concentrer plus précisément sur l'œuvre de Beauvoir dans la tradition autobiographique et à s'apercevoir que son œuvre n'est pas si simple à classer. En effet, elle présente toutes les caractéristiques d'une autobiographie classique telle que Philippe Lejeune la définit, mais elle ne peut totalement être considérée en dehors de l'ensemble mémorial qu'elle forme avec *La Force de l'âge* et *La Force des choses*. Peut-être l'analyse de Jean-Louis Jeannelle apparaît alors comme la plus pertinente : des « Mémoires au féminin ». Mais n'est-ce pas, là encore, une façon de distinguer les femmes dans une catégorie à part ?

Pour répondre aux problématiques posées dans cette première partie assez théorique, il a fallu, dans un second temps, se centrer plus précisément sur le texte, comprendre son fonctionnement et les effets recherchés par l'auteur. Ici aussi, les questions de féminin, d'autobiographie et d'universalité sont bien présentes. Tout d'abord, nous sommes revenus sur des notions liées au genre autobiographique puisque nous avons étudié la construction temporelle du récit rétrospectif, ce qui est venu conforter l'idée que Beauvoir propose un récit d'enfance très traditionnel. La question de l'identité a également été analysée en profondeur et a mis en lumière le fait que Simone de Beauvoir, dans la majeure partie de son œuvre, entretient un lien d'identification envers la jeune fille qu'elle était, plutôt qu'une distanciation. Il arrive toutefois qu'elle fasse usage d'humour, voire d'ironie : si cela crée une certaine mise à distance de la narratrice sur le personnage, cela a surtout chez Beauvoir une fonction protectrice et affectueuse envers l'enfant qu'elle était. De plus, c'est aussi une façon de se moquer des clichés de son éducation.

Nous nous rapprochons alors ici de la représentation de la dimension universelle de l'œuvre, étudiée également à travers la question de l'ethos et de l'intersubjectivité. En effet, l'auteur construit sa propre image au sein d'un contexte historique et d'un milieu social : la bourgeoisie française. Et, si elle se représente au sein d'un milieu, elle se reconstruit également à travers la présence des autres personnages : c'est ce que l'on appelle l'intersubjectivité. La notion du rapport à autrui, de l'altérité, fait alors le lien avec la philosophie existentialiste, dans laquelle cette question tient une grande place, et souligne ainsi la dimension implicitement universelle du discours de Beauvoir. Mais, avant cela, le développement d'une étude précise du style de l'auteur, avait permis de dégager une écriture fuyant le pathos, un ton assez neutre, voire parfois un peu froid. Cela a amené la réflexion aux notions d'écriture féminine en rapport avec sa propre écriture. Si par son amour de la nature et les descriptions lyriques qu'elle en fait elle pourrait répondre aux caractéristiques d'une écriture féminine, nous avons vu qu'elle soutient elle-même s'être autant inspirée du modèle d'écriture des hommes que des femmes. Son association à l'écriture féminine reste donc contestable, même si elle fait usage, dans son processus de remémoration, de documents tels que les lettres et le journal intime qui sont, selon les critiques, les supports privilégiés de l'écriture des femmes.

Enfin, si la dernière partie porte principalement sur la dimension universelle de l'œuvre de Simone de Beauvoir, elle regroupe toutefois, elle aussi, les trois grands points de questionnement principaux. En effet, l'universalité se développe bien sûr grâce à la

représentation de la condition humaine en général, c'est-à-dire à travers l'illustration d'un contexte historique et social, mais aussi par des réflexions existentialistes que l'on trouve nombreuses dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Mais c'est également par le féminin que l'œuvre de Beauvoir atteint l'universalité : c'est ce qui lui permet d'ailleurs de laisser un récit dont la résonance est très forte chez les lecteurs. Elle représente le féminin, tout d'abord, à travers de nombreux personnages de femmes qui traversent son œuvre. Toutes ces femmes, on l'a vu, ont une forme d'indépendance, un désir de liberté et d'instruction, que Simone de Beauvoir elle-même revendique. Elle livre alors une image idéalisée de la femme : une femme qui n'est pas seulement « rangée », menant une vie très conventionnelle et s'enfermant dans les limites que lui impose son statut, mais qui, au contraire, cherche à dépasser sa condition. Ainsi, c'est surtout par son propre itinéraire personnel que Simone de Beauvoir présente une œuvre autobiographique à dimension féministe, et cela parfois malgré elle. En effet, il a été démontré que, lors de l'écriture de ses mémoires, l'auteur ne se revendiquait absolument pas comme une féministe. Son réel engagement n'a commencé que dans les années 1970. Toutefois, le parcours qu'elle décrit dans son autobiographie est si exemplaire et singulier qu'il est apparu à de nombreuses femmes comme un message d'émancipation et de liberté féminine.

En centrant finalement le propos sur son écriture autobiographique, nous avons alors cherché à comprendre pourquoi elle s'imposait à Beauvoir comme un genre privilégié. Cherchait-elle vraiment, à travers ce genre, à transmettre un message à ses lecteurs ? Ces questions nous ont amené à découvrir que l'autobiographie est, pour Beauvoir, un genre du « non-savoir ». C'est, selon elle, le seul capable de communiquer réellement avec le lecteur, en cela qu'il réussit à le faire sortir de son propre monde et à l'inviter dans celui de l'écrivain. C'est ce que l'on nomme l'effet d'identification, effet qui est principalement possible dans le roman et dans l'autobiographie selon Simone de Beauvoir. Grâce à cette identification, elle-même réalisable par la dimension universelle du récit, l'auteur se rapproche de son lecteur et développe avec lui une relation de transmission. Cette transmission est, finalement, le but ultime de toute l'œuvre de Beauvoir.

Partant de la conclusion de notre recherche, selon laquelle Simone de Beauvoir a pour objectif premier de créer une transmission, nous nous sommes demandé si cette transmission ne visait pas également les auteurs qui la succèdent, autrement dit : le modèle d'écriture de Beauvoir n'inspire-t-il pas certains auteurs contemporains qui ont, à sa suite, continué à représenter l'écriture des femmes ? Nous pensons ici à Annie Ernaux. Née en 1940, cette auteur française connaît bien l'œuvre de Beauvoir. En effet, dans le Cahier de L'Herne consacré à Beauvoir, le dernier article est écrit par Annie Ernaux et s'intitule : « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir ». Un titre qui semble déjà en dire long sur la transmission opérée. D'autant plus que, comme cela se trouve également dans le Cahier de l'Herne, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux ont eu une brève correspondance entre 1974 et 1976 : Annie Ernaux a notamment transmis à Simone de Beauvoir le manuscrit de sa deuxième œuvre afin d'avoir son point de vue sur celle-ci. Il semble donc qu'il y ait bien, entre ces deux auteurs, une relation d'influence et de transmission intellectuelle. De plus, Annie Ernaux est l'auteur qui a publié cette année, le 1^{er} avril, une œuvre autobiographique intitulée *Mémoire de fille*⁴³⁸. Coïncidence ou réel clin d'œil aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* ?

⁴³⁸ ERNAUX, Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.

Toutefois, une seconde question a également découlé des conclusions de notre recherche. Simone de Beauvoir semble, certes, vouloir communiquer avec ceux qui la succèdent, mais, si ce souci de transmission est si important chez l'auteur, n'a-t-elle pas cherché, elle aussi, sa propre inspiration chez des auteurs femmes qui l'ont précédée ? Dans une lettre à Nelson Algren, son grand amour américain, elle dit de Colette qu'elle est « en France le seul grand écrivain femme⁴³⁹ ». Cette dernière, née en 1873, a publié la majorité de ses œuvres dans la première moitié du XX^e siècle, tandis que Simone de Beauvoir fait paraître sa première œuvre, *L'Invitée*, en 1943. Colette a-t-elle donc pu influencer Simone de Beauvoir ? Retrouve-t-on des similitudes dans leurs œuvres, notamment en lien avec l'écriture des femmes ?

Une étude sur Colette et Annie Ernaux en prolongement de ce premier travail, et toujours dans le rayonnement de cette notion de transmission et de ce que nous avons déjà appris sur Simone de Beauvoir, permettrait de développer notre recherche sur l'écriture féminine et sur l'écriture de soi. En effet, au-delà d'un champ d'étude élargi à l'ensemble du XX^e siècle et au début du XXI^e, il s'agira de déployer de nouvelles réflexions : Colette, qui publia *Sido* en 1930, est l'une des premières femmes à représenter le genre de l'autofiction, tandis qu'Annie Ernaux soutient que son écriture est plutôt influencée par le Nouveau Roman⁴⁴⁰. Voilà donc les conclusions auxquelles nous sommes parvenus à travers ce travail et les interrogations nouvelles que celles-ci ont suscité, guidant notre recherche future à de nouvelles figures féminines, ayant elles aussi assumé leur statut de femme écrivain et revendiquant, par cela, la nécessité qui incombe aux femmes de prendre la parole, de donner leur opinion et de s'émanciper des déterminations féminines.

⁴³⁹ BEAUVOIR, Simone de, *Lettres à Nelson Algren: un amour transatlantique, 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴⁴⁰ ERNAUX, Annie, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », in *Beauvoir*, sous la dir. de Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, L'Herne, 2013 : « Reste la question de l'écriture, au sens où elle se pose au moment où l'on commence d'écrire, c'est-à-dire sous la forme du modèle stylistique et narratif, "écrire comme" tel ou telle. Ma réponse est claire : non, je n'ai jamais pris Simone de Beauvoir comme modèle sur ce plan. Mon premier texte non publié est marqué, dans sa structure, par l'influence du "nouveau roman", alors à son apogée. »

Bibliographie

I. Œuvres de Simone de Beauvoir.

Ouvrage d'étude.

BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio » 1958.

Œuvres autobiographiques de référence.

BEAUVOIR, Simone de, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, « Folio », 1960.

BEAUVOIR, Simone de, *La force des choses*, I, Paris, Gallimard, « Folio », 1963.

BEAUVOIR, Simone de, *La force des choses*, II, Paris, Gallimard, « Folio », 1963.

BEAUVOIR, Simone de, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972.

Autres œuvres de Simone de Beauvoir.

BEAUVOIR, Simone de, *L'invitée*. Paris, Gallimard, 1943.

BEAUVOIR, Simone de, *Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1944.

BEAUVOIR, Simone de, *Les bouches inutiles*, Paris, Gallimard, 1945.

BEAUVOIR, Simone de, *Le sang des autres*, Paris, Gallimard, 1946.

BEAUVOIR, Simone de, *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, 1946.

BEAUVOIR, Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947.

BEAUVOIR, Simone de, *L'Amérique au jour le jour*, Paris, Gallimard, 1948.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe. 1: Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe. 2: L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949.

BEAUVOIR, Simone de, *Les mandarins*, Paris, Gallimard, 1954.

BEAUVOIR, Simone de, *Privilèges*, Paris, Gallimard, 1955.

BEAUVOIR, Simone de, *La longue marche: essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957.

BEAUVOIR, Simone de, *Une Mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964.

BEAUVOIR, Simone de, *Les Belles images*, Paris, Gallimard, 1966.

BEAUVOIR, Simone de, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.

BEAUVOIR, Simone de, *Quand prime le spirituel*, Paris, Gallimard, 1979.

BEAUVOIR, Simone de, *Journal de guerre : septembre 1939-janvier 1941*, Paris, Gallimard, 1990.

BEAUVOIR, Simone de, *Lettres à Sartre*, Paris, Gallimard, 1990.

BEAUVOIR, Simone de, *Lettres à Nelson Algren: un amour transatlantique, 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997.

BEAUVOIR, Simone de, *Cahiers de jeunesse: 1926-1930*, Paris, Gallimard, 2008.

BEAUVOIR, Simone de, et Hélène de Beauvoir, *La Femme rompue*, Paris, Gallimard, 1968.

BEAUVOIR, Simone de, et Gisèle Halimi, *Djamila Boupacha*, Paris, Gallimard, 1962.

BEAUVOIR, Simone de, et Jean-Paul Sartre, *La cérémonie des adieux ; suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1981.

II. Études critiques sur l'œuvre de Simone de Beauvoir.

Articles universitaires, de revues scientifiques.

APPIGNANESI, Lisa, « Beauvoir et l'écriture autobiographique. », *L'Homme et la société*, n°179-180, 2011, p. 249-255.

BRAS, Pierre, et KAIL, Michel, « Les trois vies de Simone de Beauvoir », *L'Homme et la société*, n°179-180, 2011, p. 15-24.

DHAVERNAS, Marie-Josèphe, « Deux adolescentes et une jeune fille rangée », *Les Temps Modernes*, n°647-648, 2008, p.77-81.

LOUETTE, Jean-François, « Pour relire les Mémoires d'une jeune fille rangée », *Les Temps Modernes*, n°619, 2002, p. 249-252.

PERROT, Michelle, « Simone de Beauvoir et l'histoire des femmes », *Les Temps modernes*, n°647-648, 2008, p.162-168.

Articles de presse.

FOUREST, Carole, « Les fesses de Sartre », Hors-série *Le Monde*, collection « Une vie, une œuvre », *Simone de Beauvoir : une femme libre*, 2011, p. 111-112.

LE BON DE BEAUVOIR, Sylvie, « La naissance du Castor ou la construction de soi », Hors-série *Le Monde*, collection « Une vie, une œuvre », *Simone de Beauvoir : une femme libre*, 2011, p. 92-93.

SAVIGNEAU, Josyane, « L'aventure d'être soi », Hors-série *Le Monde*, collection « Une vie, une œuvre », *Simone de Beauvoir : une femme libre*, 2011, p. 7-18.

Essais et biographies.

BADINTER, Elisabeth, *Simone de Beauvoir ou les chemins de la liberté*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2002.

BONNET, Marie-Jo, *Simone de Beauvoir et les femmes*, Paris, Albin Michel, 2015.

CAYRON, Claire, *La Nature chez Simone de Beauvoir*, Paris, Nrf, Gallimard, 1973.

FRANCIS, Claude, et GONTIER, Fernande, *Les écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, Nrf, 1979.

JEANSON, Francis, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Seuil, 1966.

LECARME-TABONE, Éliane, *Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000.

SALLENAVE, Danièle, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008.

SCHWARZER, Alice, *Simone de Beauvoir aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1984.

Documents audio-visuels.

DAYAN, Josée, et RIBOWSKI, Malka, *Simone de Beauvoir*, GMF Productions, 1979.

III. Études critiques sur l'écriture féminine.

Articles universitaires, de revues scientifiques.

LECARME-TABONE, Éliane, « L'autobiographie des femmes », *Fabula-LhT*, n°7 [En ligne]. Mis en ligne le 04/2010, consulté le 10/01/2016. URL : <http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html>.

NAUDIER, Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », in *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001, p.57-73.

SLAMA, Béatrice, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », in *Littérature*, n°44, 1981, p. 51-71.

STISTRUP JENSEN, Merete, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », *Clio. Femmes, genre, histoire* [En ligne]. Mis en ligne le 09/11/2007, consulté le 02/11/2015. URL : <https://clio.revues.org/218>.

CONSTANT, Paule, « Qu'est-ce qu'une femme qui écrit ? Perspectives historiques », conférence à l'école Polytechnique de Zurich, le 24 mars 1999. URL : <http://www.pauleconstant.com/docs/UFQE.pdf>.

Essais.

CIXOUS, Hélène, *La Jeune née*, Paris, 10/18, 1975.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

PELLEGRIN, Nicole, *Écrits féministes : de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*, Paris, Flammarion, 2010.

PLANTÉ, Christine, *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

SEYS, Élisabeth, *Ces femmes qui écrivent*, Paris, Ellipse, 2012.

WITTIG, Monique, « Postface » à Djuna Barnes, *La Passion*, Paris, Flammarion, 1982.

IV. Ouvrages et articles théoriques.

Critique littéraire.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de minuit, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1948.

Histoire littéraire.

BERTHIER Patrick et JARRETY Michel, *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, « Quadrige », 2006.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2000.

DUBY, Georges, et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle*, Paris, Plon, 1991-1992.

SIMON, Pierre-Henri, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1956.

Philosophie, existentialisme et engagement.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Gallimard, 1958

BATY-DELALANDE, Hélène, « De l'"engagement" chez les écrivains avant Sartre : essai de généalogie lexicale », in *Les Temps Modernes*, n°635-636, 2006.

BOSCHETTI, Anna, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1985.

BOUJU, Emmanuel, « Avant-propos », in *L'Engagement littéraire*, sous la dir. d'E. Bouju, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1979.

LOUETTE, Jean-François, *Traces de Sartre*, Grenoble, ELLUG, 2009.

MAKOWIAK, Alexandra, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », in *L'Engagement littéraire*, sous la dir. d'E. Bouju, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « Tel », 1943.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, « Pensées », 1946.

SARTRE, Jean-Paul, « Présentation des Temps modernes », in *Situations II*, Paris, Nrf, 1948.

SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique, précédé de Questions de méthode*, tome 1, Paris, Nrf, « Bibliothèque de philosophie », 1960.

VAUGEOIS, Dominique, « La valeur-bourgeois et la valeur-littérature : éléments d'anatomie d'une période critique 1925-1935 », in *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940)*, sous la dir. de Marie-Paule Berranger, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des Littératures », 2015.

Autobiographie et Mémoires.

AMOSSY, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, « Sciences des discours », 1999.

CEPÉDES, Jaime, « Le problème ontologique de l'autobiographie », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne]. Mis en ligne le 27/10/2014, consulté le 22/04/2016. URL : <https://narratologie.revues.org/6952>.

FAVEZ, Nicolas, et FRASCAROLO, France, « La construction de l'identité de soi dans la famille », dans *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°35, 2008, p. 51-60.

GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1972.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990.

JACCORMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève, Suisse, DROZ, 1993.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Nrf, « Bibliothèque des idées », 2008.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Les Mémoires comme "institution de soi" », in *(Re)Découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir : Du Deuxième Sexe à la Cérémonie des adieux*, sous la dir. de Julia Kristeva, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2008.

LECARME, Jacques, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

MAURIAC, François, *Écrits intimes. Commencements d'une vie*, Suisse, La Palatine, 1953.

MONTÉMONT, Véronique, « Le pacte autobiographie et la photographie », *Le Français aujourd'hui*, n°161, 2008, p. 43-50.

SHERINGHAM, Michael, *French Autobiography. Devices and desires*, Paris, Clarendon Press, 1993.

« Savoir » et « non-savoir ».

BARTHES, Roland, « L'écrivain et l'écrivain », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964.

BATAILLE, Georges, « L'expérience intérieure », in *Œuvres complètes*, tome V, *La Somme athéologique*, Paris, Gallimard, Nrf, 1973.

GIRARDI, Clément, « Hypothèses de non-savoir », *Acta Fabula*, n°6 [En ligne]. Mis en ligne le 09/2015, consulté le 18/05/2016. URL : <http://www.fabula.org/acta/document9448.php>.

ULLMO, Anne, « Le corps surexposé dans les fictions de Brian Evenson », *Revue française d'études américaines*, n°132, 2012, p.34-47.

Table des matières

<i>Introduction.....</i>	6
 I. <i>Récits de soi au féminin.</i>	11
1) Publier ses mémoires au XX^e siècle.....	12
a) Engagement et existentialisme.....	12
b) Les femmes et leurs écrits dans la société du XX ^e siècle. .	19
2) L'écriture des femmes.	23
a) « Écriture féminine » ou écrits de femmes ?.....	23
b) L'autobiographie : un genre féminin ?	28
3) Le genre autobiographique et son auteur.....	31
a) Autobiographie ou « Mémoires » ?	31
b) La question de l'identité. .	36
c) Simone de Beauvoir : une femme à l'exercice des mémoires.	40
 II. <i>Construction d'un récit au service d'une (re)construction de soi.....</i>	45
1) Structure du récit autobiographique.	46
a) Une division chronologico-thématique.....	46
b) L'articulation des différentes voix narratives.	49
2) Les choix narratifs et leurs effets.	53
a) Un style naturel et sans pathos.....	53
b) Une remémoration entre intertextualité et intermédialité.....	59
3) La création d'un éthos exemplaire.....	65
a) Une « présentation de soi ».....	65
b) Une reconstruction dans l'intersubjectivité.	72
 III. <i>Une histoire individuelle à portée universelle.....</i>	79
1) Une illustration de la condition humaine.	80
a) Une peinture sociologique et historique de l'époque.....	80

b)	Une autobiographie existentialiste ?	84
2)	Une représentation du féminin.....	90
a)	La place et le rôle des personnages féminins dans l'œuvre.	90
b)	Une autobiographie féministe ?	96
3)	Une « communication par le non-savoir ».....	101
a)	« Dire le monde dans une œuvre » ou l'importance de la communication chez Beauvoir.	101
b)	Le genre privilégié du « non-savoir ».....	105
<i>Conclusion</i>		111
<i>Bibliographie</i>		115