



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*La conscience féministe au sein de
l'existentialisme littéraire:
une étude comparative des textes de Simone
de Beauvoir et Clarice Lispector*

Relatore
Prof. Anna Bettoni

Laureando
Chiara Mandolesi
n° matr.2027442 / LMLLA

Anno Accademico 2022 / 2023

Sommario

Introduction.....	7
I. Simone de Beauvoir et Clarice Lispector ; un parcours littéraire et philosophique entre France et Brésil.....	13
1.1.1 Simone de Beauvoir et la France des années 1946-1970	13
1.1.2 L'engagement.....	19
1.2 L'existentialisme	22
1.2.1 Pour une morale de l'ambiguïté	24
1.2.2 Le deuxième sexe	34
1.3 Clarice Lispector et le Brésil dans les années 1945-1970	36
1.3.1 L'existentialisme dans l'œuvre de Clarice Lispector : un regard d'ensemble	42
1.4 "Invisibilidade social" dans la société brésilienne du XXème siècle.....	44
1.4.1 Une longue histoire d'émargination et le personnage de Janair.....	44
1.4.2 L'insertion de la femme noire dans le milieu du travail.....	48
II. Le féminin comme altérité.....	51
2.1 L'Autre.....	51
2.2.1 La femme, une altérité obligée	52
2.2.2 Les conduites de fuite ; échapper la liberté à travers des attitudes de mauvaise foi	57
2.3 La vie inauthentique ; tableaux de vie bourgeoise dans les œuvres <i>Les belles images</i> , <i>A Paixão segundo G.H.</i> , <i>La femme rompue</i> et <i>Amor</i>	66
2.3.1 Belles images mensongères.....	67
2.3.2 L'inauthenticité selon G.H.	73
2.3.3 Monique ; une image inauthentique	75
2.3.4 Ana	76
2.4 Le rapport avec l'Autre	77
2.4.1 Le rapport maternelle	77
2.5 Aliénation.....	91

2.5.1 Le manque de rapports authentiques	92
2.5.2 Le travail et le salaire	96
2.5.3 L'auto-aliénation	101
2.5.4 Aliénation au sein du mariage	103
2.5.5 Aliénation spatiale.....	105
2.6 Le rapport de pouvoir face à l'Autre dans l'œuvre <i>A Paixão segundo G.H.</i>	106
III. Le parcours de prise de conscience dans les protagonistes des œuvres <i>Les belles images, A Paixão segundo G.H., La femme rompue, Amor</i>	109
3.1 La pré-prise de conscience	109
3.1.1 La pré-prise de conscience de Laurence.....	109
3.1.2 La dislocation dans un autre lieu et la rencontre avec l'altérité : un parcours qui amène à la prise de conscience.....	120
3.1.3 Monique ; une masque prête à s'effondrer.....	130
3.1.4 Les moments avant la prise de conscience et la rencontre avec l'autre dans la nouvelle <i>Amor</i>	136
3.2. La prise de conscience.....	139
3.2.1 Le voyage de Laurence ; une voie pour se conscientiser	139
3.2.2 G.H. ; la nécessité de l'Autre pour prendre conscience de soi	152
IV. Le langage.....	191
4.1 L'utilisation des pronoms personnels : alternance entre la première et la troisième personne singulière dans le roman <i>Les belles images</i> de Beauvoir.....	191
4.2 Stratégies textuelles.....	197
4.2.1 L'ironie.....	204
4.2.2 L'énumération et la répétition	206
4.2.3 L'incohérence.....	213
4.2.4 L'ellipse.....	216
4.2.5 Syntaxe et ponctuation	218
Conclusion.....	221
Bibliographie.....	227

Riassunto..... 231

Introduction

Cette thèse est le fruit de mes analyses et considérations minutieuses sur deux grandes autrices du XX^e siècle, Simone de Beauvoir et Clarice Lispector. Ces deux femmes écrivains ont profondément marqué la littérature et la philosophie de leur époque, en apportant de grandes innovations, tant au niveau littéraire que social, en s'imposant ainsi comme des piliers de leur époque. Simone de Beauvoir est une pionnière de l'existentialisme athée en France et toute son œuvre en est imprégnée ; bien qu'il n'y ait pas eu de courant de philosophie existentialiste au Brésil, l'œuvre de Clarice Lispector présente de nombreux points communs avec l'existentialisme littéraire, notamment en termes de sujets et de modes.

L'objectif de ce parcours de mémoire de Master est de proposer une étude comparative entre les deux autrices en analysant quatre de leurs textes, deux romans et deux nouvelles, *Les belles images* et *La femme rompue* œuvre fictionnelles de Beauvoir, et *A paixão segundo G.H.* et *Amor* de Lispector, dans le but de montrer comment, à travers l'analyse des thèmes et des situations présents dans l'œuvre existentialiste de Beauvoir, ceux-ci sont présents dans une partie de l'œuvre littéraire de Lispector. L'étude vise également à montrer que, outre les thèmes existentialistes tels que la liberté, la mauvaise foi, la morale et la recherche de l'authenticité, les points communs des œuvres que j'ai sélectionnées tournent autour des grands thèmes de l'altérité et de l'émancipation féminine. La question de l'autre est centrale dans tous les textes analysés, car elle se traduit par des personnages et des situations qui jouent des rôles essentiels au cœur de l'histoire pour permettre aux protagonistes de s'engager sur la voie de l'émancipation. Chacune de ces femmes fait face à un parcours de conscientisation, personnel mais similaire à bien des égards, dont beaucoup sont le résultat du contexte socioculturel dans lequel elles sont placées. La prise de conscience de la subalternité des femmes par rapport aux hommes au sein de la société patriarcale, et de leur identité reléguée dans les limites d'un rôle social qui aplatit la vie et les sens, sont des prises de conscience qui peuvent être lues en termes de conscience féministe.

Les œuvres que j'ai choisies pour entreprendre cette étude comparative présentent les histoires de quatre femmes qui, bien qu'éloignées géographiquement (Laurence et Monique sont en France, G.H. et Ana au Brésil), appartiennent toutes à des classes sociales aisées et vivent donc dans un contexte socioculturel similaire. Ces femmes se trouvent à un moment de leur vie où elles font face à une forte crise personnelle de nature existentielle, morale et identitaire. Victimes d'une condition de vie inauthentique, sûres de leurs convictions mais avec un état émotionnel tourmenté, ces femmes ont l'occasion, grâce à la confrontation avec l'altérité, de remettre en question leur environnement et elles-mêmes, ce qui les conduit à s'engager sur le chemin d'une prise de conscience qui a pour objectif leur émancipation.

Laurence est une jeune femme qui mène une vie dorée à Paris, a une famille et un travail dans la publicité mais, malgré les belles images qui planent dans sa vie et qu'elle crée, elle a une âme tourmentée. Laurence a déjà vécu la dépression et, bien qu'elle se berce d'illusions, n'en est pas encore sortie et vit toujours dans un état d'apathie et de malaise à l'égard de son entourage et de la société consumériste, machiste et technocratique. Au cours du récit, elle fait face à une crise mentale et physique qui la conduira à un tournant de sa vie.

G.H. mène une vie apparemment calme, ordonnée et tranquille, mais à travers son expérience, elle nous montre comment, à partir des plus petites choses, même inattendues, les réflexions les plus profondes prennent vie, et avec une telle force qu'elles conduisent à une compréhension plus intense et plus vraie, de l'autre et de soi-même, qui sont en réalité l'un et l'autre le miroir de l'autre.

Monique est une femme qui n'est plus toute jeune, elle a deux filles adultes et est amoureuse de son mari ; son récit commence lorsqu'elle décide d'écrire un journal pour faire face à la solitude et au mal-être. En prenant conscience des autres et d'elle-même, Monique traverse une crise qui la conduit à la dépression, et comme pour Laurence, la maladie est nécessaire pour refuser l'immanence et s'engager sur le chemin de l'émancipation à travers l'effondrement de ses certitudes où l'écriture joue un rôle d'antidote ; Monique découvre d'avoir une identité qui va au-delà de son rôle d'épouse et de mère, et apprend à vivre.

Ana aussi a une vie ordonnée et en apparence parfaite, mais sa rencontre inattendue avec un aveugle change tout ; elle découvre l'altérité et ainsi finalement se voit, puis en s'immergeant dans un jardin botanique de la ville, fait l'expérience d'un éveil de ses sens, endormis depuis trop longtemps. À la fin de l'histoire elles sont des femmes différentes, quelque chose en elles s'est éveillé en les changeant à jamais.

Ma thèse est donc divisée en quatre chapitres. Dans le premier, un aperçu assez détaillé est donné de la vie et des principales œuvres des deux autrices, à travers un excursus du contexte historique et social de la France et du Brésil entre les années 1940 et 1970, en se concentrant en particulier sur les œuvres *Les belles images* et *A paixão segundo G.H.*, dont on examine les éléments paratextuels. On va analyser ensuite l'engagement de Beauvoir dans la vie politique et les droits civiques, en particulier son évolution dans la lutte pour la cause féminine. Ensuite, les thèmes de l'existentialisme français en référence à Sartre, et plus particulièrement les essais existentialistes de Beauvoir *Pour une morale de l'ambiguïté* et *Le deuxième sexe*, sont également explorés, en se concentrant sur les principaux thèmes existentialistes tels que la liberté, la responsabilité, la morale, l'immanence et la transcendance, et on met en évidence l'importance que *Le deuxième sexe* a toujours représenté dans la prise de conscience des femmes et en tant que jalon dans l'histoire du féminisme. L'œuvre littéraire de Lispector est également examinée, en mettant l'accent sur sa perspective existentialiste. Enfin, on aborde le thème de l'invisibilité sociale dans la société brésilienne du XXe siècle, dans une perspective historique et sociale, à travers la présentation et l'analyse du personnage de Janair du roman de Lispector, *A paixão segundo G.H.*, en tant que porte-parole de la figure de la femme noire dans la société postcoloniale.

Dans le deuxième chapitre, je vais aborder les thèmes de l'altérité, en particulier de la féminité posée comme altérité dans la société patriarcale, à travers l'analyse de quelques passages de *Le deuxième sexe*. Ce chapitre montre également mon travail de comparaison entre les principaux personnages féminins des quatre œuvres et les trois types de femmes qui assument des conduites inauthentiques de vie exposées dans *Le deuxième sexe*. Le thème de l'inauthenticité est ensuite abordé dans le cadre de la philosophie existentialiste

et dans la perspective des romans, en se concentrant sur les protagonistes des œuvres et sur leur vie, avec un regard sur le contexte socioculturel capitaliste qui s'était imposé dans ces années-là. On aborde aussi la relation compliquée entre mère et fille, mais aussi celle fille-père, qui occupent une place prépondérante dans les œuvres de Beauvoir. Le thème de l'aliénation féminine est ensuite analysé, au sein de la famille et dans les relations sociales et de travail, en se concentrant sur les figures de Laurence et de Monique. Enfin, on va aborder la relation de pouvoir par rapport à l'altérité, à travers l'analyse de la relation entre G.H. et Janair.

Le troisième chapitre se propose d'analyser en détail les parcours de prise de conscience des quatre protagonistes. Dans le premier paragraphe, les situations qui précèdent ce moment sont analysées ; c'est dans cette phase que se produisent la rencontre et la confrontation avec l'altérité et le début de la remise en question des valeurs de la société et de soi-même. Dans le cas de Laurence, cela se produit surtout grâce à sa fille et aux réflexions qu'elle l'amène à faire. Avec un regard sur les philosophes Bachelard et Spivak, on voit que, pour G.H., cette phase commence grâce au déménagement dans un lieu qui lui est étranger, ici la confrontation avec elle-même se fait en se regardant du point de vue de Janair. Dans le cas de Monique, c'est grâce à la nécessité de commencer à écrire le journal et d'assister à l'effondrement de ce qu'elle croyait être ses certitudes, tandis que dans le cas d'Ana, la routine d'une vie ordonnée est mise à l'épreuve lorsque, comme dans le cas de G.H., elle quitte sa zone de confort et entre dans un autre espace où le processus de conscientisation commence. Dans le deuxième paragraphe, on analyse les moments de prise de conscience, au cours de laquelle les protagonistes éprouvent une forte nausée, état existentialiste qui a une portée révélatrice ; pour Laurence, la prise de conscience a lieu pendant et après son voyage en Grèce, grâce à l'image authentique d'une petite fille et à l'effondrement de la figure paternelle en tant qu'idole, tandis que Monique, grâce à l'écriture de son journal fait face à la dépression, pour toutes les deux la maladie est fondamentale pour refuser de devenir comme l'Autre, elles se retrouvent elles-mêmes et elles retrouvent leur voix. Pour G.H. et Ana, le processus de prise de conscience passe par la confrontation douloureuse, mais révélatrice, avec l'Autre, c'est-à-dire la blatte et

l'aveugle, et par l'éveil des sens qui en découle. Ce chemin est le motif d'un changement définitif qui s'opère chez les quatre femmes.

Le quatrième chapitre se concentre sur la partie linguistique et structurelle des textes. La langue est étudiée en mettant l'accent sur l'utilisation des pronoms je-elle dans *Les belles images*, puis on analyse les éléments des stratégies narratives, tels que l'ironie, la répétition et l'énumération, adoptés par Beauvoir dans ses œuvres et également présents dans une certaine mesure dans les textes de Lispector, en montrant comment ils contribuent à la réalisation de l'effet de folie du texte.

I. Simone de Beauvoir et Clarice Lispector ; un parcours littéraire et philosophique entre France et Brésil

1.1.1 Simone de Beauvoir et la France des années 1946-1970

Simone de Beauvoir naît à Paris, le 9 janvier 1908 dans une famille de la bourgeoisie. Beauvoir voulait devenir professeur de philosophie au désespoir de ses parents, mais elle ne se laisse pas influencer et a la ferme volonté de faire partie de l'exception ; dans son œuvre *Mémoires d'une jeune fille rangée* elle déclare : « Les femmes qui avaient alors une agrégation ou un doctorat de philosophie se comptaient sur les doigts de la main : je souhaitais être une de ces pionnières » (Beauvoir, 1958 : 222).

Entre 1926 et 1929 Beauvoir est étudiante en Philosophie en Sorbonne où elle obtient son diplôme avec une thèse sur Leibniz. Au cours de ces années elle gagne le surnom de “castor” et fait la connaissance de Jean-Paul Sartre qui va devenir, sans se marier et sans cohabiter, son compagnon de vie. Dès 1930 jusqu'à 1943 elle enseigne la philosophie à Marseille, à Rouen et à Paris. Pendant la guerre elle reste à Paris et avec Sartre elle partage l'expérience de la Résistance avec le groupe “Socialisme et Liberté”, en travaillant pour Radio Vichy. Dans cette période, pendant l'occupation de Paris, le roman *L'invitée* est publié ; le titre initial était *Légitime Défense* et il consacra Beauvoir comme écrivain. Le roman est la transposition de l'histoire d'amour d'un couple élargi et d'autres couples qui s'entrelacent, et il naît dès la première et inattendue crise du rapport de Beauvoir avec Sartre.

Le caractère autobiographique est présent, de différentes manières, dans toute l'œuvre de Beauvoir ; ce choix de transposition de sa propre existence et expérience devient explicite dans ce roman mais il était présent déjà dans sa première œuvre *Quand prime le spirituel* ou *Anne ou quand prime le spirituel* (le titre originel était *Primauté du spirituel*, allusion ironique à l'œuvre de Jacques Maritain), un recueil de nouvelles publié seulement en 1979. Nicolas-Pierre (2003) fait noter que cette œuvre annonce plusieurs thèmes qui seront présents dans les romans de fiction *L'Invitée*, *Les belles images* et *La femme rompue*, comme l'arrachement à la morale bourgeoise, la dénonciation des

illusions communes sur l'existence, des « mirages » et des « mythes », en outre, dans *Quand prime le spirituel* la recherche de la vérité ouvre la fiction à une dimension métaphysique que l'œuvre continuera à suivre jusqu'aux dernières fictions beauvoiriennes. En 1945 Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir fondent *Les Temps modernes*, une revue de gauche de réflexion philosophique ayant comme but le projet d'une véritable influence sur les choix politiques et idéologiques de leur époque. Autour et par la revue, ils s'entourent de grandes plumes et amis comme Camus, Aron et Mauriac.¹

Après la libération en 1945 le premier roman désigné comme "existentialiste", *Le Sang des Autres*, est édité. Mohammadi (2003) souligne que, en dépit d'avoir été écrit pendant la guerre, Beauvoir ne le considère pas un roman de résistance, même si la critique va le considérer comme le premier roman sur la Résistance française. L'année suivante est publié le roman *Tous les hommes sont mortels*, qui ne connaît pas un réel succès de la part de la critique. Ces deux romans manifestent littérairement les transformations idéologiques de Beauvoir.² Après la seconde guerre mondiale, en France, la Quatrième République voit le jour et pendant cette période un grand plan de reconstruction du pays est lancé. En 1946 De Gaulle et Jean Monnet créent le Commissariat général du Plan ; l'objectif était celui de reconstruire et moderniser le pays en ruine à cause de la guerre. Le premier général de la IV^e République est Vincent Auriol (1947-1954), le deuxième est René Coty (1954-1958).³ Dans cette période les engagements politiques de Beauvoir redoublent d'intensité ; elle fait preuve également d'un fort engagement envers la condition féminine. En 1949, elle publie *Le Deuxième sexe*, essai sur la condition féminine et qui devient son chef-d'œuvre.⁴

Simone de Beauvoir avait beaucoup voyagé en Europe avec Sartre, surtout en Italie, Maroc, Espagne, Grèce, et dès 1947 elle entreprend une série

¹ « Simone de Beauvoir : vie et œuvre », *La langue française*, 25 novembre 2022, <https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/simone-de-beauvoir>.

² Nicolas-Pierre, D. (2013), *L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman*. (thèse de doctorat). Littérature française du XXe siècle. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2013, 555 p.

³ Hady. (2023, Septembre 23). *Histoire de la France : le XXe siècle*. EspaceFrancais.com. <https://www.espacefrancais.com/histoire-de-la-france-au-xxe-siecle/#La-IVe-Rpublique-et-ladcolonisation19461958&gsc.tab=0>.

⁴ Vince, C. (2021, Avril 15). *Simone de Beauvoir : biographie de l'écrivaine féministe française*. <https://www.linternaute.fr/biographie/litterature/1775126-simone-de-beauvoir-biographie-courte-dates-citations/>.

de voyages autour du monde ; elle est invitée pour une tournée de conférences aux États-Unis, où elle rencontre l'écrivain communiste Nelson Algren qui devient son amant. Leur amour lui donne beaucoup de joie et de satisfaction, mais aussi de tristesse et d'amertume, car elle est consciente que cet amour se heurte à la limite infranchissable que représente la détermination de défendre ses choix fondateurs, c'est-à-dire l'écriture avec laquelle elle a identifié sa vie et sa liberté en tant que femme et l'union avec Sartre que ce choix garantit, ainsi quand Algren lui demande de l'épouser, malgré l'amour qui les unissait, elle refuse et reste en Europe.⁵

En 1955, elle arrive en Chine, et en 1957 elle publie *La longue marche : Essai sur la Chine*. Elle voyage à Cuba où elle fait la connaissance de Che Guevara et Fidel Castro, et au Brésil au début des années soixante. Entre 1962 et 1966, invitée par l'Association des écrivains, Beauvoir séjourne en URSS et s'y rend en compagnie de Sartre; tous deux sont attirés par la Russie, mais après l'invasion de la Tchécoslovaquie par les chars et les événements de Prague en 1968, ils décident de rompre leurs rapports avec l'URSS; en effet, aussi grâce à leur convictions existentielles, ils ne concevaient pas qu'un pays ne respecte plus la liberté d'un peuple à "se déterminer lui-même".⁶

Ses différents périple à l'étranger lui permettent d'enrichir son travail littéraire. Dans les années après la guerre on assiste à une « crise de la fiction » qui ne touche pas Beauvoir. En 1949 elle commence la rédaction de *Les Mandarins*, publié en 1954: cette œuvre est son roman le plus long et il représente le point d'orgueil de sa production romanesque, il fait gagner à Beauvoir le prix Goncourt et marque sa consécration en tant qu'écrivain.

Après cette œuvre de succès, elle laisse pour une période le genre romanesque et se consacre aux essais et aux ouvrages autobiographiques ; dans les années 1950, pour la plupart des écrivains célèbres dans l'entre-deux-guerres, l'autobiographie devient une solution de repli, une terre de prédilection, et cela est le cas aussi de Beauvoir. En 1958 paraît son premier roman

⁵ Accademia La Colombaria. (2022, 3 Febbraio). *Il genio femminile in Europa - Simone de Beauvoir* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YNjHcvHvAfg>.

⁶ Vince, C. (2021, avril 15). *Simone de Beauvoir ; biographie de l'écrivaine féministe française*. <https://www.linternaute.fr/biographie/litterature/1775126-simone-de-beauvoir-biographie-courte-dates-citations/>.

autobiographique, *Mémoires d'une jeune fille rangée* ; l'écriture avait toujours aidé Simone de Beauvoir à franchir toutes les étapes redoutables de sa vie donc pendant dix-huit mois elle écrit cette œuvre qui raconte sa vie depuis son enfance jusqu'à sa vingt-et-unième année, quand elle accède à l'agrégation de Philosophie. Elle est suivie de *La Force de l'âge* (1960), *La Force des choses* (1963) et en 1964 Beauvoir publie *Une mort très douce*, où elle raconte l'agonie de la mère à cause de sa maladie. À travers cette fresque autobiographique Beauvoir propose un exemple d'émancipation féminine et continue avec son projet d'étude sur le comportement de l'être humain et sa responsabilité au sein de la société. Toujours en 1964 Simone rencontre Sylvie Le Bon, une étudiante en philosophie, et les deux entretiennent une forte relation. Sylvie devient la fille d'adoption de Beauvoir, donc elle prend le nom Sylvie Le Bon de Beauvoir, et elle hérite son œuvre littéraire et de ses biens. Sylvie est l'auteure de l'*Album* de la Pléiade 2018, dédié à Beauvoir.⁷

Les années soixante sont marquées par un second retour à la fiction ; cette fois la fiction beauvoirienne s'éloigne définitivement du socle autobiographique propre de la première phase. En 1966 Beauvoir publie le roman *Les belles images*. Dès le début l'œuvre étonne et embarrasse les lecteurs de cette époque principalement par l'absence de prétentions philosophiques et parce que le virage littéraire pris par Beauvoir est frappant ; en effet, pendant un long entretien avec Jacqueline Piatier pour *Le Monde*, Beauvoir doit s'expliquer aux lecteurs français à propos de ce roman. Cette œuvre signe un tournant dans la carrière de l'écrivaine qui, à propos de ça, affirme : « J'ai eu rarement l'impression de faire une œuvre aussi littéraire ». D'après Guyot-Bender (2008), *Les belles images* est le roman le moins aimé de Beauvoir, peut-être parce que le public faisait partie de cette société très critiqué par Beauvoir. En outre, toujours selon Guyot-Bender (Ibid.) cette œuvre offre des précieux informations sur les mentalités qui sont servi de préface aux événements du 1968.

On va analyser les éléments paratextuels de ce texte. Le titre *Les belles images* est porteur de plusieurs images évocatrices, on peut dire qu'il représente plusieurs significats. Dès le début du roman le lecteur se trouve face à des images

⁷ Ibid.

qui évoquent une sensation d'ordre et de luxe. La protagoniste du roman est une femme encore jeune qui vit dans un contexte socio-culturel aisé et est entourée de belles images. Laurence et ses parents sont très élégants et vivent dans de belles maisons. En outre Laurence travaille dans la publicité, elle donne vie à des belles images qui doivent peindre un monde parfait, au moins à l'apparence, pour le client. On va voir mieux ces thèmes dans le deuxième chapitre.

Selon Beauvoir (2014), l'idée de beauté chez la femme est construite par le patriarcat lorsqu'il la place comme objet du désir sexuel masculin considéré comme universel, image reproductrice de l'imaginaire féminin du patriarcat. La jeune fille, soumise très tôt à cette forme de domination, doit obligatoirement comprendre son nouveau moi dans cet aspect sexualisé de l'objectivation ; pour la jeune femme, la transcendance érotique consiste à apprendre à devenir une proie. Elle devient un objet et apprend à se percevoir comme un objet et, au lieu de coïncider exactement avec elle-même, elle commence à exister en dehors d'elle-même. Avec le mariage et toutes les répressions du corps qui constituent cette institution et les rôles qu'elle adopte dans la famille et la société, la protagoniste du roman réprime ses désirs à cause des images symétriques et artificielles qui l'entourent, des obligations de l'espace domestique, des objets, des bijoux et des normes morales et de beauté imposées.

Dans les chapitres suivants, nous verrons comment Laurence brise tout cet univers d'images et de beauté, supplantant ces structures et ce cycle qui va de sa mère à sa fille en passant par elle.

L'édition française consultée dans ce travail est celle du 1972, de la maison d'édition Gallimard. La plupart des couvertures des éditions françaises, italiennes et brésiliennes de *Les belles images* dépeignent des images de femmes blanches et aisées qui répondent aux normes de beauté de la société du monde occidental moderne. C'est le cas de la couverture de cette édition, où plusieurs femmes blanches et belles sont représentées en train de se détendre.

Au début du roman se trouve une dédicace écrite par Simone de Beauvoir pour Claude Lanzmann. Cet homme, né en 1925 dans une famille juive d'Europe de l'Est et décédé en 2018, était un cinéaste et journaliste français. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il rejoint les jeunes communistes dans la résistance à Clermont-Ferrand. À la fin de la guerre, il poursuit des études de philosophie, puis devient professeur à Berlin et, en 1952, revient en Italie, où il rencontre

Beauvoir et Sartre, qui l'invitent à rejoindre le comité de rédaction de la revue Les Temps Modernes. C'est dans ce contexte que Lanzmann entame une relation avec Beauvoir qui durera sept ans.

Sur la quatrième de couverture de l'édition analysée, il y a un extrait important qui se trouve dans les dernières pages du roman :

« Non » ; elle a crié, tout haut. Pas Catherine. Je ne permettrai pas qu'on lui fasse ce qu'on m'a fait. Qu'a-t-on fait de moi ? Cette femme qui n'aime personne, insensible aux beautés du monde, incapable même de pleurer, cette femme que je vomis. Catherine : au contraire lui ouvrir les yeux tout de suite et peut-être un rayon de lumière filtrera jusqu'à elle, peut-être elle s'en sortira... De quoi ? De cette nuit. De l'ignorance, de l'indifférence. (Beauvoir, 1972, quatrième de couverture et pp. 180 – 181).

Ce passage fait partie du processus d'acceptation par la protagoniste du fait qu'ici Laurence défie son mari, Jean-Charles, quant à la domination qu'il exerce sur elle et sur sa fille Catherine, et l'on va analyser dans le troisième chapitre.

Juste en dessous du fragment du roman, toujours sur la quatrième de couverture, se trouve un commentaire de Jacques Brenner : « La réussite est complète. On est accroché dès la dixième ou quinzième page, et on ne lâche plus le livre avant d'en avoir terminé la lecture » (Jacques Brenner). (Beauvoir, 1972, citation localisée dans la quatrième de couverture). Jacques Brenner, nom de plume de Jacques Meynard-Brenner (1922-2001) est un journaliste, critique littéraire et romancier français. Son chef-d'œuvre est son *Journal*, écrit sur un demi-siècle et comptant plus de quatre mille pages manuscrites. Depuis fin 2006, les différents volumes sont publiés aux Éditions Fayard et constituent un témoignage important de la vie littéraire parisienne de la seconde moitié du XXe siècle.

Nicolas-Pierre (2013) souligne l'importance de proposer une autre périodisation de l'œuvre beauvoirienne ; la littérature de Beauvoir subit une rupture dans les années 1960, et son œuvre *Les Belles Images* inaugure le roman post-existentialiste, dans le cadre d'une évolution de son projet littéraire existentialiste. Sarah Till (1996) affirme que beaucoup de gens croient que ce choix de changement dans le style et le sujet est dû au fait que Beauvoir voulait adapter son écriture au goût du lecteur contemporain.

En 1967 avec l'œuvre *La femme rompue*, Beauvoir met fin à sa période romanesque. Il s'agit d'un recueil composé par trois nouvelles : *L'Age de*

discrétion, *Monologue* et *La Femme rompue*, centrées sur le point de vue de trois femmes, à la fois narratrices et protagonistes de la fiction qui traversent une période de forte crise identitaire dans leur vie.

La fiction beauvoirienne de la deuxième phase pose de différentes questions philosophiques par rapport aux œuvres fictionnelles de la première phase.

Terry Keefe (1991) déclare que les thèmes présents dans *Les belles images* et *La femme rompue* ne sont plus détenteurs du fort lien avec les préoccupations de la philosophie de Sartre comme était évident dans ses premières œuvres fictionnelles.

Le 14 avril 1986, à l'âge de 78 ans Simone de Beauvoir meurt, quatre ans après la mort de Sartre.

1.1.2 L'engagement

Dans la vie de Simone de Beauvoir, en tant que figure connue, l'engagement a eu un rôle essentiel, et cela se passe pour de nombreux philosophes, écrivains et intellectuels de son époque, comme Sartre. C'est dans un certain moment de sa vie, entre 1938 et 1945, que Beauvoir commence à croire fermement au pouvoir révolutionnaire de la littérature ; dans ce moment s'éveille aussi son désir de romanesque, et donc elle prend une majeure conscience de son rôle et de la responsabilité de l'écrivain. Nicolas-Pierre (2013) fait présent que l'engagement de Beauvoir n'est pas d'abord politique, mais il est traversé d'un projet de nature éthique qui porte la trace d'un certain type de vision de l'être humain et du monde, qui est celle existentialiste.

Beauvoir a donné, dans ses *Mémoires*, sa propre définition de l'engagement ; « L'engagement (de l'écrivain) somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture. » (Beauvoir, 1986 : 53). L'autrice nous montre l'importance qu'elle donne à la responsabilité de ce qu'elle rend public de ses écrits : « Comment dans cet acte le plus important pour un écrivain, écrire, peut-on ne pas se mettre tout entier ? » (Beauvoir, 1986 : 650).

L'engagement politique pour Simone de Beauvoir se fait d'abord à travers ces écrits dont on a parlé, et ensuite il devient militant en s'engageant

dans des actions extralittéraires qui toutefois, d'une certaine façon, restent toujours liées à l'écriture, c'est-à-dire : participation à des manifestations, à des réunions politiques, au Tribunal Russell contre la guerre du Viêt-Nam (sur vingt et un membres deux sont femmes : Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi), signature de pétitions, soutien à des causes dangereuses en s'opposant à la loi, comme celles de l'avortement ou de la défense de patriotes algériens.⁸

Au niveau politique et social Simone de Beauvoir s'intéresse aussi à la décolonisation et à ce qui concerne la guerre d'Algérie, donc s'engage en faveur de la décolonisation algérienne en prenant partie pour l'indépendance. En mai 1960 Beauvoir accepte la demande de Gisèle Halimi de bien vouloir écrire un article sur Djamila Boupacha, une jeune militante du Front de Libération Nationale (FLN) accusée de terrorisme et qui avait été torturée et violée pendant sa période de détention. Quierzy-Rossoukh (2006) souligne que pour Beauvoir il ne suffisait pas de « continuer à balbutier » (DB : 13)⁹, il fallait se soulever, se révolter, agir, car sinon l'on était complice du mal. Le cas de Djamila Boupacha grâce aussi à la presse américaine devient une affaire internationale et il représente une occasion pour Beauvoir de montrer, à travers l'écriture, ce qu'elle pensait des atrocités et de la torture. Quierzy-Rossoukh dans son article sur le cas Boupacha affirme que l'engagement de Beauvoir était un engagement humaniste qui concernait tous les êtres humains, en dépit du sexe et, en préface du livre *Djamila Boupacha*, Beauvoir écrit que la jeune prisonnière avait dit qu'elle n'était qu'une détenue parmi des milliers d'autres. En septembre de la même année Beauvoir rend publique son soutien à la cause algérienne en signant, avec des autres intellectuels, universitaires et artistes, le document intitulé « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », un appel à la résistance contre les pouvoirs publics et connu sous le nom du « Manifeste des 121 ». Il est publié dans le numéro de Vérité-Liberté qui après la publication fut saisi et le gérant inculpé de provocation de militaires à la désobéissance parce

⁸ Mohammadi, F. K. (2003). *Simone de Beauvoir, écrivain engagé*. (Thèse de doctorat). Nancy : Université Nancy 2, 2003, p. 387.

⁹ Quierzy-Rossoukh, P. (2005). *La lutte jusque dans la chair : Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi contre les tortionnaires de Djamila Boupacha*. *Simone de Beauvoir Studies*, 22, 77-85. <http://www.jstor.org/stable/45170622>.

qu'il appelait principalement au « refus de prendre les armes contre le peuple algérien ».

Au début des années soixante-dix on voit la naissance des mouvements féministes ardemment soutenus par Beauvoir ; ils défendent l'émancipation du corps des femmes, la jouissance et les droits de choix. Le Mouvement de libération des femmes prend Beauvoir pour cheffe de file et ses prises de position avec ce mouvement choquent une grande partie de la pensée commune parce qu'elle enjoint les femmes de son époque à se libérer de certains déterminismes comme se marier, avoir des enfants et être mère au foyer.¹⁰

En 1971, elle signe le *Manifeste des 343* dans le *Nouvel Observateur*, surnommé « des 343 salopes » par Charlie Hebdo, pour la défense de l'avortement, alors illégal. Le manifeste a été rédigé à quelques mains dont celle de Beauvoir :

Un million de femmes se font avorter chaque année en Italie. Elles le font dans des conditions dangereuses en raison de la clandestinité à laquelle elles sont condamnées, alors que cette opération, pratiquée sous contrôle médical, est des plus simples. On fait le silence sur ces millions de femmes. Je déclare que je suis l'une d'elles. Je déclare avoir avorté. De même que nous réclamons le libre accès aux moyens anticonceptionnels, nous réclamons l'avortement libre. (Manifeste des 343).¹¹

Elle cofonde avec Gisèle Halimi le mouvement *Choisir la cause des femmes* qui a été essentiel pour la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse.¹² En 1977 elle participe à la création de *Questions féministes*, revue qui était le principal organe de publication du courant du féminisme matérialiste. Et puis dès 1981 jusqu'à sa mort elle est la directrice de la revue francophone internationale *Nouvelles Questions féministes*.

Mohammadi (2003) affirme que Beauvoir, en évoquant une « présence totale » de l'écrivain, insiste sur le fait que l'écrivain s'engage complètement de cœur, mais, au-delà, engage la « totalité de sa personne » avec toutes les valeurs

¹⁰ Simone de Beauvoir : vie et œuvre, *La langue française*, 25 novembre 2022, <https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/simone-de-beauvoir>.

¹¹ Caroline. (2023, 17 février). *Manifeste des 343*. France Mémoire. <https://www.france-memoire.fr/manifeste-des-343/>.

¹² Simone de Beauvoir : vie et œuvre, *La langue française*, 25 novembre 2022.

auxquelles il croit et par lesquelles il se définit. Et souligne que cela signifie que l'écrivain engagé met en jeu beaucoup plus que sa réputation littéraire.

1.2 L'existentialisme

L'existentialisme constitue d'abord d'une doctrine philosophique. Ce courant est composé par différents typologies : l'existentialisme de type ontologique, fidéiste et humaniste qui a eu origine grâce à Max Stirner, Giacomo Leopardi et après lui l'existentialisme italien, partiellement Albert Camus, Jean Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Dans le type d'existentialisme humaniste il y a la variante athée dont font partie en particulier Sartre et Beauvoir. Ce courant souffre de l'influence de l'idéologie marxiste, à propos de ça Beauvoir affirme : « Ils sont proches l'un de l'autre en ce sens que les deux sont des matérialismes » (Entrevue de Wilfrid Lemoine, 1959)¹³.

L'existentialisme est né entre les deux guerres de débats techniques avec la phénoménologie allemande, Edmund Husserl, puis Martin Heidegger. En 1936 Sartre, après son séjour à Berlin, publie le texte en réponse à Husserl, *La Transcendance de l'ego*. Surviennent alors deux événements éditoriaux qui permettent à Sartre de poser les premiers jalons de la doctrine existentialiste. Premièrement, la traduction par Jean Hippolyte de *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, texte magistral où Hegel montre que l'essence précède l'existence, puisque l'esprit a d'abord une intuition de ce qu'il est avant de se jeter dans le monde et de l'investir de sa substance. Sartre décide d'en prendre l'exact contre-pied et la formule deviendra le leitmotiv de la pensée existentialiste : « L'existence précède l'essence ».

Comme le fait remarquer Fonseca (2020), la critique littéraire existentialiste est remplie d'écrivains avec une profonde reconnaissance intellectuelle, comme par exemple la littérature de Sartre et d'Albert Camus, mais, en dépit de cela, l'historiographie dominante consacre très peu d'attention

¹³ Radio-Canada. (2021, April 12). Deux entrevues rares avec Simone de Beauvoir. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1144992/simone-beauvoir-ecrivaine-philosophe-entrevue-censure-archives>.

aux écrivains, et encore moins à reconnaître les aspects du féminisme qui sont présents dans leurs écrits littéraires.

Dans ce domaine philosophique, contrairement à ce qu'on dit trop souvent, Simone de Beauvoir n'était pas la simple disciple de Jean Paul Sartre ; grâce à son expérience personnelle, à son travail intellectuel et à sa pensée, elle était une véritable philosophe de l'existentialisme. Seekins (2007) fait remarquer que la contribution de Simone de Beauvoir à la philosophie existentialiste a été pour la plupart négligée, mais la réalité est que cette femme de lettres nous a laissé une plénitude de romans et de pièces qui, en examinant les étapes de sa vie, ses souffrances et ses bonheurs, jettent de la lumière sur une philosophie mal comprise. Selon Beauvoir la philosophie existentialiste est la seule qui parte pleinement de la condition humaine et de son ambiguïté ; si d'un côté l'idéalisme nie les choses et le matérialisme nie la conscience, l'existentialisme est le seul qui tient compte de ce qui concerne l'être humain.¹⁴

En 1944 Simone de Beauvoir publie *Pyrrhus et Cinéas*, son premier essai philosophique, et en 1947 *Pour une morale de l'ambiguïté*, le deuxième. Avec l'écriture de ces essais Beauvoir jette les bases d'une morale existentialiste. Cette morale s'accompagne toujours d'une certaine éthique permettant à l'individu d'effectuer plusieurs choix dans le sens de l'engagement et de la responsabilité. Pendant la seconde guerre mondiale Beauvoir donne vie à son projet sur la morale de l'engagement ; en octobre 1941 commence l'écriture du roman *Le Sang des Autres*, qui est achevé au début de 1943 pour être ensuite publié en 1945. Entre avril et juillet 1944 Beauvoir écrit une pièce de théâtre : *Les Bouches inutiles* qui est publiée en septembre 1945. Beauvoir a rédigé ces deux œuvres dans le cadre des thèmes de la philosophie existentialiste et elle les reprend et tâche de les expliquer dans les essais philosophiques. Les deux héros, Jean Blomart et Jean-Pierre Gautier, sont accablés sous la force de la culpabilité mondiale. Ces personnages regrettent tout car ils sont conscients du fait que « Le crime est partout, irrémédiable, inexplicable ; le crime d'exister » (Beauvoir, 2018 : 27) et ils se croient responsables de tout même si on ne peut rien faire contre tous les crimes du monde. Dans *Le Sang des autres* on voit la consécration de thèmes du

¹⁴ Mohammadi, F. K. (2003). *Simone de Beauvoir, écrivain engagé*. (Thèse de doctorat). Nancy : Université Nancy 2, 2003, p. 387.

Moi-Autruï et de la morale qui explorent notre séparation, notre culpabilité et notre responsabilité envers les autres.

En 1946 Beauvoir publie *Tous les hommes sont mortels* chez Gallimard,  diteur aussi de la revue *Les Temps modernes*. Ce roman représente un exemple parfait du roman existentialiste français ; le thème principal est celui du rapport avec Autruï, et il nous montre non seulement comment traiter Autruï avec de la mauvaise foi, mais aussi comment le traiter avec de l'authenticité.¹⁵

Fonseca (2020) affirme que d'après Jiménez Martínez (2011) le roman existentialiste est un type de récit apparu en Europe dans l'entre-deux-guerres, entretenant un lien étroit avec la philosophie existentielle, mais aussi avec la phénoménologie et l'herméneutique, dont l'objectif est la réflexion autour des questions fondamentales de l'être par le biais d'une approche littéraire.

Le roman existentialiste a comme objectif principal la prise de conscience par la lectrice et par le lecteur. Dans le cas de la littérature existentialiste féministe, cette prise de conscience gagne un niveau élevé d'engagement avec la cause de l'émancipation entre sexes.¹⁶

1.2.1 Pour une morale de l'ambiguïté

En 1947, après l'occupation allemande, Simone de Beauvoir écrit son essai *Pour une morale de l'ambiguïté*. Dans cette œuvre elle explique sa pensée philosophique concernant principalement le sujet de la morale et, plus en général, l'action dans le cadre d'une philosophie athée, en ligne avec celle du philosophe Jean-Paul Sartre qui avait publié, en 1943, son ouvrage la plus important : *L'être et le Néant*, un essai d'ontologie phénoménologique, fondant ainsi l'existentialisme athée en Italie. Dans ce livre il a distingué l'en-soi, le pour-soi et leur impossible co incidence, et il a estimé dans ce sillage la liberté individuelle mais sans aborder le thème de la morale. Donc avec ce traité de

¹⁵ Seekins, E. M., (2007). *The Importance of Others : a study of existential themes in the novel All Men Are Mortal by Simone de Beauvo*. DigitalCommons@UMaine. <https://digitalcommons.library.umaine.edu/etd/424>.

¹⁶ Fonseca, L. C. (2020). *Estilhaços de paix o e beleza: A tomada de consciência em A paix o segundo G.H. (1964), de Clarice Lispector, e Les belles images (1966), de Simone de Beauvoir*. (Thèse de doctorat). Literatura e vida social. Assis: Universidade Estadual Paulista "J lio de Mesquita Filho", 2020, 212 p.

morale Simone de Beauvoir prolongeait l'œuvre de Sartre et la complétait tout en proposant une œuvre plus modérée et accessible mais qui contient les conséquences utilitaires pour les disciples de l'existentialisme. Dans ce texte, qui est riche en références comme Husserl, Marx et Hegel, Beauvoir place au premier plan de sa démonstration l'ambiguïté qui est propre de la morale mais avant tout de la condition humaine, avec toutes ses contradictions. Le caractère contradictoire de la condition de l'être humain démontre que l'individu est un sujet conscient qui vit entre des choses et des objets qui l'entourent, il est un « pour-soi au milieu des en-soi » :

Ce privilège qu'il est seul à détenir : d'être un sujet souverain et unique au milieu d'un univers d'objets, voilà qu'il le partage avec tous ses semblables ; à son tour objet pour les autres, il n'est dans la collectivité dont il dépend rien de plus qu'un individu. Depuis qu'il y a des hommes et qu'ils vivent, ils ont tous éprouvé cette tragique ambiguïté de leur condition. (Beauvoir, 2003 : 11-12).

Simone de Beauvoir dans les premières pages écrit :

L'homme, nous dit Sartre, est « un être qui se fait manque d'être afin qu'il y ait de l'être ». C'est dire d'abord que sa passion ne lui est pas infligée du dehors ; il la choisit, elle est son être même et comme telle elle n'implique pas l'idée de malheur. Si ce choix est qualifié d'inutile c'est qu'il n'existe pas avant la passion de l'homme, en dehors d'elle, aucune valeur absolue par rapport à laquelle on pourrait définir l'inutile et l'utile [...]. (Beauvoir, 2003 : 16).

L'existentialisme est un humanisme. En ce qui concerne les choses, l'essence précède l'existence, elles sont créées sur la base d'une essence qui les précède ; les choses naissent parce que quelqu'un a décidé de leur essence et ne peuvent pas en sortir, ce serait possible, mais seulement par la volonté de quelqu'un d'autre. Selon Sartre, dans l'être humain, l'exact opposé se produit ; l'existence précède l'essence. Les individus sont jetés dans ce contexte ; ce que nous serons dépend de nous sur la base de nos choix et de nos projets, sur la base de notre transcendance. Dire que « Nous ne sommes pas » s'agit d'une conquête pour l'existentialisme parce que si je ne suis pas, je suis libre ; le fait que je ne suis pas et que j'ai de temps en temps la possibilité de devenir quelque chose en mouvement perpétuel dans lequel je me fais défaut d'être pour pouvoir être quelque chose, voici la liberté et la dignité humaine.

L'existentialisme reconnaît à l'individu la plus grande liberté que l'on puisse penser, et non cette liberté qui coïncide avec la raison pour laquelle

l'homme n'est libre que lorsqu'il se conforme à une raison extérieure, mais l'être humain est libre parce que personne n'a décidé pour lui et c'est lui qui décide quoi être ; voilà pourquoi l'existentialisme est un humanisme. En ce sens, il n'y a pas de valeurs et on ne peut pas définir ce qu'est l'utile et l'inutile avant l'individu, parce que c'est nous qui l'établissons. L'être n'est rien, c'est l'absence continuelle d'être pour pouvoir être, un perpétuel transcender, C'est un être qui manque continuellement d'être pour pouvoir être quelque chose parce que sinon il existerait une structure fixe dont nous ne pourrions pas sortir et être rien de ce que nous sommes en réalité. C'est grâce à la conscience que je peux définir les choses, en fait tout passe par la conscience. Beauvoir explique qu'il y aura toujours une distance entre la conscience de l'être humain et les choses qui sont en dehors de lui. Je reconnais du point de vue phénoménologique les choses comme existantes mais il y aura toujours une certaine distance ; les choses seront toujours hors de moi. Il n'y aura jamais une totalité en nous, comme il arrive à Dieu qui est la totalité et comprend tout. Dans la condition humaine de « être jeté » il y a aussi une distance entre nous et les choses, et même la reconnaissance de certaines situations limites, comme avait expliqué Jaspers, nous plonge dans des situations de profonde angoisse.

Les situations limites sont celles qui appartiennent au champ de l'irréversibilité, nous ne pouvons qu'en prendre acte. La mort est par exemple la plus grande situation limite, une autre situation limite est le fait que l'être humain se trouve toujours et constamment dans des situations, et l'échec principal est que l'on vit en sachant qu'il faut mourir. L'existentialisme estime que cette situation limite ne peut être totalement dépassée, elle doit simplement être assumée.

Beauvoir fait référence à Heidegger en disant que ce concept se rapproche de la pensée du philosophe quand il parle d'être pour la mort. Assumer l'échec signifie comprendre que ces situations limites, même la distance qui existe perpétuellement entre nous et les choses, n'est autre que la condition de notre liberté. L'existentialisme place la liberté avant tout, c'est le principe le plus important qui nous caractérise. Nous sommes libres parce que nous ne sommes pas une chose, pour pouvoir vivre et être libre il doit toujours y avoir des situations limites, comme la mort, comme fin ultime, comme le manque d'être

le dernier après lequel il n'y aura plus d'être mais si nous n'avions pas la charge de la mort nous ne pourrions pas vivre et nous ne serions pas libres.

Dans notre continuum de ne pas être dans le continuum d'être toujours quelque chose de temps en temps qui ne doit jamais être assumé comme définitif nous sommes quelque chose de libre et la mort elle-même nous rend libres car elle permet cette ouverture, Nous ne sommes pas, mais nous sommes cette ouverture, cette transcendance qui, de temps en temps, peut-être quelque chose.

Nous sommes libres parce qu'il y aura toujours une distance entre notre existence et l'être, et c'est dans le maintien de cette distance que la liberté existe parce que l'on crée cette possibilité qui nous fait parfois être quelque chose. Beauvoir pose quelques questions rhétoriques ; comment l'homme et la morale peuvent-ils gérer toute cette liberté et vu qu'il n'y a rien avant l'homme et que c'est lui qui se donne ses valeurs alors tout est permis ?

La réponse existentialiste de Beauvoir à ce doute peut se résumer ainsi :

Cependant, bien loin que l'absence de Dieu autorise toute licence, c'est au contraire parce que l'homme est délaissé sur la terre que ses actes sont des engagements définitifs, absolus ; il porte la responsabilité d'un monde qui n'est pas l'œuvre d'une puissance étrangère, mais de lui-même et où s'inscrivent ses défaites comme ses victoires. Un Dieu peut pardonner, effacer, compenser ; mais si Dieu n'existe pas, les fautes de l'homme sont inexpiables. (Beauvoir, 2003 : 21-22).

Le manque de Dieu ne veut pas dire que tout est licite, au contraire rien n'est licite s'il n'est pas justifié. Il faut que chaque singularité ne contredise pas l'universalité, que chaque entreprise soit ouverte à la totalité des hommes¹⁷, « Ce qui définit tout humanisme, c'est-à-dire que le monde moral n'est pas un monde donné, c'est l'homme et le celui-ci qui s'efforce d'accéder au monde : c'est le monde voulu par l'homme en tant que réalité exprime volonté authentique » (Beauvoir, 2003 : 23). C'est ainsi que l'on renverse le raisonnement, si les valeurs ne dérivent pas d'un Dieu mais que c'est nous qui les décidons sur la base de ce que nous jugeons bon ou mauvais selon les circonstances qui sont toujours ambiguës, s'il n'y a pas de Dieu, nous sommes seuls et la responsabilité de nos actions nous incombe entièrement.

¹⁷ Ernesto Riva, *Simone De Beauvoir* filosofico.net, <https://www.filosofico.net/debeauvoir.htm>.

Cela conduit à une responsabilisation de l'individu par rapport à ses propres actions. L'existentialisme n'est pas une morale qui permet tout, mais au contraire une morale de la responsabilité. Beauvoir explique que certains intellectuels considèrent l'existentialisme comme quelque chose qui produit le solipsisme :

Cependant, même parmi les partisans d'une morale laïque, il s'en trouve beaucoup qui reprochent à l'existentialisme de ne proposer à l'acte moral aucun contenu objectif ; cette philosophie est, dit-on, un subjectivisme, voire un solipsisme [...] mais c'est là aussi faire preuve de beaucoup de mauvaise fois ; on sait assez que le fait d'être un sujet est un fait universel et que le Cogito cartésien exprime à la fois l'expérience la plus singulière et la vérité la plus objective. (Beauvoir, 2003 : 23).

L'existentialisme a introduit une nouveauté totale ; après des millénaires où l'être humain avait toujours été considéré comme un élément accessoire dans un système, avec l'existentialisme on parle d'être. Cependant, selon ce groupe d'intellectuels, l'existentialisme risque de générer un discours individualiste. Simone de Beauvoir explique que l'existentialisme est loin d'adhérer à cette vision ; l'existentialisme n'est ni un individualisme ni un solipsisme :

Une telle morale est-elle ou non un individualisme ? Oui, si l'on entend par là qu'elle accorde à l'individu une valeur absolue et qu'elle ne reconnaît qu'à lui seul le pouvoir de fonder son existence. Elle est individualisme au sens où les sagesse antiques, la morale chrétienne du salut, l'idéale de la vertu kantienne méritent aussi ce nom ; elle s'oppose aux doctrines totalitaires qui dressent par-delà l'homme le mirage de l'Humanité. Mais elle n'est pas un solipsisme, puisque l'individu ne se définit que par sa relation au monde et aux autres individus, il n'existe qu'en se transcendant et sa liberté ne peut s'accomplir qu'à travers la liberté d'autrui. (Beauvoir, 2003 : 193).

L'existentialisme place la liberté au centre, mais celle-ci se fait parmi d'autres êtres humains, parmi d'autres individus, et en reconnaissant la liberté pour soi-même l'existentialisme ne peut pas ne pas reconnaître cette liberté en même temps pour les autres, il ne peut pas ne pas comprendre que son être, comme Heidegger l'avait déjà dit, en plus d'être l'être et de se trouver dans le monde, c'est être parmi d'autres individus, donc ce n'est pas une philosophie individualiste mais une philosophie de la responsabilité et c'est justement pour cela qu'elle ne peut pas ne pas tenir compte des autres.

Le thème de la liberté de la responsabilité et de l'autre est si cher à l'existentialisme que Beauvoir écrit :

Ma liberté exige pour s'accomplir de déboucher sur un avenir ouvert : ce sont les autres hommes qui m'ouvrent l'avenir, ce sont eux qui, constituant le monde de demain, définissent mon avenir ; mais si, au lieu de me permettre de participer à ce mouvement constructeur, ils m'obligent à consumer vainement ma transcendance, s'ils me maintiennent au-dessous de ce niveau qu'ils ont conquis et à partir duquel s'effectueront les nouvelles conquêtes, alors ils me coupent de l'avenir, ils me changent en chose » (Beauvoir, 2003 : 103-104).

Cela est une hypothèse kantienne de la métaphysique des mœurs ; l'être humain doit être considéré comme une fin en soi, jamais comme un moyen. Sur cette base, Simone de Beauvoir s'adresse à cette manière de se comporter qui, dans certains cas, est typique de la politique, en particulier des régimes totalitaires, c'est-à-dire l'attitude de sacrifier la liberté des individus d'aujourd'hui pour la liberté d'un avenir. Beauvoir fait remarquer que aussi Dostoïevski a largement traité ces arguments ; comment concilier le rêve de la liberté de l'individu tout en faisant des victimes ? C'est un paradoxe qui se propose à plusieurs reprises dans l'histoire, à cet égard Beauvoir affirme que toute action réalisée pour l'homme est en même temps nécessairement contre l'homme ; c'est-à-dire que pour l'idée d'un homme abstrait, d'une humanité future, je dois tuer de vrais hommes. Cette hypothèse est insoutenable et devient le rêve de libération, justification du sang présent, donc il ne peut pas être justifié, mais il y a des cas historiques où certains comportements comme la violence ont produit une libération pour les futurs individus. Donc, là aussi, nous sommes face à une forte ambiguïté qui peut difficilement être levée, c'est un doute qui est toujours présent et qui comporte de temps à autre des évaluations. En général, c'est le principe des dictatures, renvoyer à un avenir radieux, mais en attendant, il se tue parce qu'il est justifié par le paradis et au nom d'une liberté future, mais les personnes présentes doivent se sacrifier. Comme écrivait Simone Weil dans son texte *Ne recommençons pas la guerre de Troie* (2018 : 65) :

Mais qu'on donne des majuscules à des mots vides de signification, pour peu que les circonstances y poussent, les hommes verseront des flots de sang, amoncelleront ruines sur ruines en répétant ces mots, sans pouvoir jamais obtenir effectivement quelque chose qui leur corresponde ; rien de réel ne peut jamais leur correspondre, puisqu'ils ne veulent rien dire. Le succès se définit

alors exclusivement par l'écrasement des groupes d'hommes qui se réclament de mots ennemis ; car c'est encore là un caractère de ces mots, qu'ils vivent par couples antagonistes.

L'existence nous soumet à des situations qui sont ambiguës, il n'est presque jamais immédiat ni simple de comprendre ce qui est bien et ce qui est mal. L'existentialisme affirme qu'il faut évaluer la situation et un certain nombre de facteurs, mais il y a toujours une ambiguïté. L'exemple le plus évident est celui de situations qui se sont historiquement présentées et il est visible qu'il ne peut pas valoir une morale kantienne, par exemple l'hypothèse selon laquelle il ne faut pas mentir est ambiguë parce que l'existence même est ambiguë et si ce n'est pas le cas, cela signifie qu'il y a une notion de bien et de mal que n'importe qui peut comprendre, distinguer à tout moment et n'est pas, ce serait faire valoir que l'être est toujours prédéterminé en ce qui concerne son comportement.

Donc, comme on a déjà dit, l'être est ambigu, et aussi la morale, et c'est quelque chose qu'il faut parfois faire défaut d'être pour pouvoir être quelque chose, est un sujet qui constamment transcende et ressent toujours la distance entre la conscience et les choses en soi et ne pourra donc jamais s'identifier pleinement, en effet l'homme ne peut jamais réaliser son projet, chaque projet essaie en vain d'atteindre l'absolu, mais cela aussi est positif en termes de liberté parce que cette distance signifie liberté et présuppose un chemin continu qui n'atteint donc jamais l'être. Beauvoir donc fait remarquer qu'il y a le risque que l'homme adopte une attitude détachée ; c'est l'attitude qu'elle appelle esthétique, et la ramène surtout au peuple italien :

On peut appeler esthétique cette attitude, parce que celui qui l'adopte prétend n'avoir avec le monde d'autre rapport que celui d'une contemplation détachée ; hors du temp, loin des hommes, il se pose en face de l'histoire, à laquelle il ne croit pas appartenir, comme un pur regard ; cette vision impersonnelle égalise toutes les situations, elle ne les saisit que dans l'indifférence de leurs différences, elle exclut toute préférence. (Beauvoir, 2003 : 94)

Et elle continue en analysant l'attitude esthétique d'une partie du peuple italien :

C'est une tentation qu'on rencontre, par exemple, chez beaucoup d'Italiens qu'écrase un passé magique et décevant : déjà le présent leur apparaît comme un futur passé. Sur leur terre se sont succédés les guerres, les querelles intestines, les invasions, les servitudes ; chaque moment de cette histoire tourmentée est démenti par le suivant [...] On conçoit qu'un intellectuel florentin regarde avec scepticisme les grands mouvements incertains qui soulèvent son pays et qui

s'éteindront, comme se sont éteints les bouillonnements des siècles disparus : ce qui importe, pense-t-il, c'est seulement de comprendre les événements provisoires et de cultiver à travers eux cette beauté qui ne périt pas. (Ibid. : 94-95).

Cette approche de la vie décrite par Beauvoir est l'attitude face au poids de l'histoire d'un pays qui a vécu tant de changements et d'événements ; elle explique que chaque individu porte le poids de chaque pays, et cela fait que l'homme peut prendre un regard détaché vers le présent de la même manière que souvent on regarde le passé, avec un œil détaché comme un touriste et un historien regardent le Colisée, le Parthénon et le passé, ainsi l'italien regarde le présent. L'attitude esthétique à l'égard des choses conduit souvent au paradoxe de les diminuer et d'obtenir le résultat d'un regard d'autrui tout aussi détaché, même quand il voudrait proposer le thème. Beauvoir affirme par exemple qu'un écrivain qui veut attirer l'attention sur un problème peut, sans le vouloir, générer le paradoxe selon lequel le roman est si beau que les gens ne considèrent ce problème que dans un sens esthétique et perdent donc de vue son importance. Ma conscience qui devrait être affectée par le fait va en fait à l'arrière-plan. L'existentialisme est responsabilité, donc il n'accepte pas cette attitude esthétique :

Aujourd'hui aussi doit exister avant d'être confirmé dans son existence : il n'existe que comme engagement et parti pris. Si d'abord nous considérons le monde comme un objet à manifester, si nous le pensions sauvé par cette destination, de manière que tout nous en parût déjà justifié et qu'il n'y eût plus rien à en dire, car aucune forme ne s'en dessinerait ; il ne se dévoile qu'à travers le refus, le désir, la haine, l'amour. (Ibid. : 98).

Le thème principal de l'œuvre, comme on le devine déjà par son titre, est celui de l'ambiguïté. Dans les premières lignes du chapitre dédié à l'ambiguïté, Beauvoir déclare :

Il ne faut pas confondre la notion d'ambiguïté et celle d'absurdité. Déclarer l'existence absurde, c'est nier qu'elle puisse se donner un sens ; dire qu'elle est ambiguë, c'est poser que le sens n'en est jamais fixé, qu'il doit sans cesse se conquérir. L'absurdité récuse toute morale ; mais aussi la rationalisation achevée du réel ne laisserait pas de place à la morale ; c'est parce que la condition de l'homme est ambiguë qu'à travers l'échec et le scandale il cherche à sauver son existence. (Ibid. : 160).

Pour qu'il y ait une morale, il ne doit pas y avoir de morale ; s'il existait une morale qui caractérisait pleinement notre être, et si nous étions des sujets moraux, il n'aurait pas de sens de parler de morale, car ce serait notre être. Pour pouvoir assumer de temps en temps la morale, il est nécessaire qu'elle soit ambiguë comme notre existence qui est toujours quelque chose d'ambigu car jamais pleinement accompli.

Que signifie une morale ambiguë ? Le thème de l'ambiguïté de la morale est un thème de liberté. Si la morale était quelque chose capable de nous écraser tous dans son inéluctabilité, alors il n'y aurait pas besoin de parler de morale. En même temps, il ne faut pas confondre l'ambiguïté de la morale avec l'absurdité, l'existence est ambiguë non absurde, comme le soutenait Albert Camus donc elle souligne que l'existentialisme n'est pas une philosophie de l'absurde, mais du choix. À propos de ça Beauvoir affirme qu'étant la morale ambiguë, pour cette raison elle doit être assumée de temps en temps. La morale ne donne pas de recettes, mais une méthode. Et le drame de la liberté humaine se présente, liberté qui mène toujours à la décision sur comment se comporter de manière responsable à travers le poids d'une responsabilité qui existe parce que nous vivons parmi d'autres êtres humains. Beauvoir souligne qu'il est impossible de décider abstraitement ou universellement de la relation entre le sens et le contenu : dans chaque cas particulier, une expérimentation et une décision sont nécessaires.

Beauvoir explique que la morale, comme l'art et la science, est quelque chose d'ambigu ; si l'art se résolvait dans une œuvre et la science dans une découverte, alors ils n'existeraient plus. Le fait est que chaque personne croit qu'elle a atteint la perfection à travers ses œuvres et ses découvertes mais la vérité est que si l'art devait se déployer totalement dans toute son essence, il n'existerait plus.

Se comporter moralement signifie assumer de temps en temps un comportement, une conduite résolue et absolue, comme si le destin de l'humanité devait en découler, tout en ayant la conscience qu'il n'en est pas ainsi. L'individu devrait assumer le poids d'une décision avec fermeté dans un contexte ou un parcours qui est nécessairement ambigu. L'existentialisme rejette une morale formelle qui s'impose aux individus parce que cela signifierait considérer l'individu dans un sens abstrait, ne pas le considérer dans l'existence : le plus

souvent cela ne fonctionne pas. Par exemple, on peut considérer le mensonge comme quelque chose de catégoriquement erroné, cependant, si l'on considère le fait concret dont dépendent ensuite le sort d'autres personnes, le mensonge pourrait être utile. C'est parce que l'existence concrète échappe à la catégorisation. En raison de l'ambiguïté ontologique, le rapport entre le contenu et le sens d'une action doit être vérifié cas par cas : la situation décide du sort de toute valeur. La vérité et le bien-être sont relatifs aux situations ; il ne peut y avoir de morale abstraite comme celle des stoïciens.

Beauvoir donne un autre exemple de situation ambiguë : on pourrait penser que si on aide une personne qui a une dépendance en lui donnant de l'argent, on peut lui faire du mal, Beauvoir affirme que ce raisonnement peut être juste et raisonnable, mais on doit assumer la responsabilité de son propre attitude, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas de refuser l'argent à cette personne, il faudrait assumer la responsabilité de cette personne et faire en sorte qu'il ne fasse pas d'autres choses, éventuellement pires, pour obtenir l'argent dont il a besoin. Dans ce cas, vous avez la possibilité de prendre une attitude qui est responsable, donc je peux prendre soin de lui, par exemple si je sauve quelqu'un du suicide cette personne peut me demander pourquoi je l'ai sauvé, donc ma responsabilité ne peut pas s'arrêter à ce moment, elle devrait être prête à aller plus loin. Tout est ambigu, car il s'agit de décider sur la base de considérations qui ne peuvent être élaborées antérieurement.

Beauvoir explique que même si le bien d'un individu ou d'un groupe d'individus mérite d'être considéré comme le fin absolu de notre action, nous ne sommes pas autorisés à décider de ce bien a priori, en fait nous ne sommes jamais autorisés a priori à aucune conduite, et l'une des conséquences de la morale existentialiste est le rejet de tout principe d'autorité. Avec ce concept elle veut dire que la morale est ambiguë et notre conduite et notre comportement sont profondément ambigus et les situations ne sont pas des situations abstraites, qui peuvent entrer de temps en temps dans une morale formelle, mais elles impliquent des choix ambigus. Comme on l'a déjà dit, c'est aussi en cela que se manifeste la liberté de l'individu, c'est aussi dans cette ambiguïté que l'individu est libre.

1.2.2 Le deuxième sexe

J'ai été, dès que j'ai commencé à parler avec ces jeunes femmes ; j'ai été absolument convaincue de la justesse de leurs points de vue et de la nécessité de militer, alors que *Le Deuxième Sexe* est plutôt un livre théorique qui peut servir à des militantes, mais qui n'est pas exactement Italie un livre militant, et j'ai compris qu'il fallait joindre la réflexion théorique que j'ai essayée dans *Le Deuxième Sexe* – et qu'il faut naturellement poursuivre, continuer, parce qu'il y a encore bien des choses à voir sur la question – qu'il fallait joindre ce travail à un travail proprement de militant. (Beauvoir, Entretien avec Claude Francis dans *Les Ecrits* de Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 569).¹⁸

Au retour de son voyage en Amérique Beauvoir commence à écrire un essai que va devenir son chef-d'œuvre, *Le deuxième sexe*. Pendant ses voyages Beauvoir accroît son intérêt à la condition de la femme ; elle voit en la Russie le seul pays qui semble donner des solutions satisfaisantes en ce domaine, en effet les femmes russes en participant à la révolte socialiste sont intégrées dans la société et sont parfaitement en ligne avec l'image de la femme émancipée. De l'autre côté, aux Etats-Unis, même s'il y a un mouvement de la libération des femmes, le « Woman's Lib » (WLM), Beauvoir trouve que les Américaines menaient une révolte plutôt infantile et un peu stérile et trouve que la condition féminine est en général relégué plutôt à l'image de la femme-objet.

En 1949 elle publie cet essai et fait preuve de son engagement envers la condition féminine. La perspective adoptée dans cet œuvre se base sur les mêmes principes de la morale existentialiste. Beauvoir, en effet, spécifique :

La perspective que nous adoptons c'est celle de la morale existentialiste. Tout sujet se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance ; il n'accomplit pas sa liberté ; il n'y a d'autre justification de l'existence présente que son expansion vers un avenir indéfiniment ouvert. (...) Tout individu qui a le souci de justifier son existence éprouve celle-ci comme un besoin indéfini de se transcender. (Beauvoir, 2013 : 33).

La publication du livre suscite dès le début de nombreuses critiques et polémiques, surtout parmi l'haute société ; en effet, la mentalité collective n'admettait pas la franchise et l'audace de cette ouvrage. Beauvoir est reléguée à sa relation à Sartre en la surnommant "Notre-Dame de Sartre", ou "La grande Sartreuse", l'œuvre genre de polémiques aussi entre les communistes et une

¹⁸ D. Nicolas-Pierre, *op.cit.*

grande partie des hommes l'accuse de « ridiculiser le mâle français », comme a dit Camus. Toutefois le roman est soutenu par Claude Lévi-Strauss et malgré les critiques il devient tout de suite un succès en librairie, et aujourd'hui est un best-seller mondial traduit en 121 langues¹⁹ en contribuant beaucoup à la célébrité de Beauvoir.

Dans cet essai Beauvoir aborde la question de la condition féminine et de son identité en termes de rapport à l'autre. La femme représente le deuxième sexe, son identité dépend de la domination masculine qui, pour s'affirmer en tant que sujet, doit constituer l'autre, ce qui fait de la femme un autre par rapport à l'universel, c'est-à-dire l'homme. Sa condition est donc d'abord une condition d'aliénation, au sens hégélien d'éloignement de soi, Beauvoir tente de démontrer à quel point la femme est aliénée par l'homme, la femme est destinée à agir sur le monde par la médiation de l'homme en entrant dans les rôles qu'il lui assigne. À travers une étude historique, scientifique, sociologique et littéraire Beauvoir prône la libération et l'émancipation de la femme dans la société en développant des considérations et réflexions proches de la philosophie existentialiste à travers lesquelles montre que pour la femme l'unique moyen pour échapper sa situation de subordination et oppression serait d'acquérir une indépendance totale.²⁰

La question fondamentale est alors de savoir comment retrouver l'indépendance dans la condition de dépendance, acquérir l'autonomie en devenant sujet-objet. Beauvoir place trois piliers à la base du processus de libération des femmes : l'indépendance économique par la garantie d'un travail à égalité de droits et de chances, l'amour libre Independent de l'idéologie familialiste et le libre choix de la maternité.

Simone de Beauvoir vise à générer une prise de conscience des femmes de son époque en reflétant à travers cette œuvre la condition des femmes dans l'histoire e dans son contemporanéité, et sans doute elle a accompli son objectif grâce à la lucidité des réflexions et à l'originalité de cette œuvre. Cette ouvrage devient le socle des premiers mouvements féministes et, comme le dit Mohammadi (2003), *Le deuxième sexe* représente le point centrale pour la

¹⁹ Simone de Beauvoir : biographie de l'écrivaine féministe française, linternaute, 15 avril 2021, <https://www.linternaute.fr/biographie/litterature/1775126-simone-de-beauvoir-biographie-courte-dates-citations/>.

²⁰ Ibid.

conscience féministe occidentale en se trouvant à l'origine et au centre des mouvements féministes ; « il fut le révélateur de tous les mouvements féministes, partisans ou opposants de Simone de Beauvoir, qui, en dernière analyse, se définissaient toujours par rapport à elle » (Ibid. : 319).

1.3 Clarice Lispector et le Brésil dans les années 1945-1970

Há três coisas para as quais nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos. (...) A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a minha infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei porque, foi esta a que segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E, no entanto, cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever. (Lispector, 1978 : 135).²¹

Clarice Lispector est née en Ukraine le 10 décembre 1920 dans une famille juive russe qui a fui les persécutions juives pendant la guerre civile russe. La famille déménage à Maceió puis à Recife et enfin à Rio de Janeiro, où Clarice entre à la faculté de droit. En 1943, à 23 ans, Clarice Lispector se marie avec un diplomate Maury Gurgel Valente et publie son premier livre : *Perto do Coração Selvagem*. À cette époque la littérature brésilienne était marquée par le courant du régionalisme caractérisé par des histoires linéaires qui analysaient la réalité régionale du Brésil et les questions sociales, le plus grand représentant était Graciliano Ramos avec son roman *Vidas Secas*. L'œuvre *Perto do Coração Selvagem* a représenté une innovation dans la littérature de l'époque et a fait sensation; l'autrice adopte le point de vue du narrateur non-omniscient, le récit brise la linéarité discursive (la séquence de début, milieu et fin) ainsi que l'ordre

²¹ Oliveira, M. E. de. (1989). Considerações a respeito do existencialismo na obra de Clarice Lispector. *TRANS/FORM/AÇÃO: Revista De Filosofia Da Unesp*, 12, 47–56. Recuperado de <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/12235>.

chronologique du récit, et la poésie et la prose sont réunies.²²²³ Ce roman montre la perte de l'innocence de la protagoniste qui, une fois entrée dans le milieu conservateur et stagnant de la bourgeoisie, perd le contrôle de ses aspirations et de ses désirs, en essayant une désorientation qui la conduit à la perte de la curiosité et à la recherche d'un bonheur éphémère et imposé par la société, très loin de sa vision de la vie.

Le roman est accueilli chaleureusement par la critique et reçoit la même année le Prêmio Graça Aranha. De plus, Lispector est comparée à des auteurs européens comme Joyce, Woolf, Sartre et Proust, mais, plus tard, elle déclare qu'elle n'avait lu aucun de ces auteurs à cette époque. L'année suivante elle se consacre à leur lecture.

En 1944, Lispector obtient son diplôme et commence à voyager avec son mari, diplomate de carrière, hors du Brésil. Le premier séjour à l'étranger a lieu en Italie, à Naples, où Clarice travaille comme aide infirmière à l'hôpital de la Force expéditionnaire brésilienne.²⁴

Après plusieurs voyages en Europe, notamment en Italie, le roman *O Lustre* est publié en 1946, et Clarice avec sa famille déménage à Berne, en Suisse. En plus de fréquenter beaucoup le cinéma, Clarice s'immerge dans de nouvelles lectures comme Henrik Ibsen, Theodore Dreiser, Jean Cocteau et Simone de Beauvoir.

Pendant ce temps, au Brésil, en 1945 commence la période de la República Nova o República de 46 qui se termine en 1964. Le 18 septembre 1946 est promulguée la cinquième constitution brésilienne (quatrième par República), qui est la quatrième assemblée constitutionnelle. Entre 1946 et 1951 a lieu la Présidence du Général Eurico Dutra marquée par une paix politique relative, suivie par la Deuxième Présidence de Getúlio Vargas jusqu'en 1954, sa première présidence avait duré quinze ans (1930-1945) est élu

²² Frazão, D. (2023, avril 12). *Biografia de Clarice Lispector (vida e obras) - eBiografia*. eBiografia. https://www.ebiografia.com/clarice_lispector/.

²³ *Clarice Lispector - 100 anos do nascimento da escritora*. (s. d.). <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/clarice-lispector---100-anos-do-nascimento-da-escritora.htm>.

²⁴ Frazão, D. (2023, avril 12). *Biografia de Clarice Lispector (vida e obras) - eBiografia*. eBiografia. https://www.ebiografia.com/clarice_lispector/.

Président de la République directement par le peuple et pendant ces années le Ministère de la Santé est instauré.

En 1959, Clarice et son mari divorcent et elle retourne avec ses deux enfants au Brésil, pour vivre à Rio de Janeiro. Ici, elle commence à travailler avec le journal “*Jornal Correio da Manhã*” et prend en charge la rubrique “*Correio Feminino*” sous le pseudonyme d’Helen Palmer.

En 1960 Clarice publie *Laços de Família*, un recueil de treize nouvelles, six entre ces nouvelles (*O Jantar, O Crime do Professor de Matemática, Amor, Mistério em São Cristóvão, Começos de uma Fortuna et Uma Galinha*) avaient déjà été publiés précédemment dans le recueil *Alguns Contos* pendant la période de près d’un an de Clarice à Rio de Janeiro en 1952. Les récits des nouvelles se concentrent sur les liens familiaux et les tensions entre individuel et collectif. Le livre est bien accueilli par la critique littéraire brésilienne et en 1961 reçoit le *Prêmio Jabuti de Literatura*.

Le 21 avril 1960, le Président de la République Juscelino Kubitschek de Oliveira (MG) (1956-1961) inaugure la nouvelle capitale du pays, Brasília, surnommée “Capital da Esperança”. Le gouvernement de Kubitschek se caractérise par la politique du “desenvolvimentismo”, théorie qui se concentrait sur les progrès techniques industriels comme supposée preuve d’un progrès général du pays.²⁵ En 1961, un candidat de l’opposition, Janio da Silva Quadros, est élu pour la première fois. Afin de se rapprocher du bloc socialiste à des fins économiques, le président remet à Ernesto Guevara l’Ordre de la Croix du Sud, c’est-à-dire la plus haute distinction du mérite du Brésil, et ce geste n’est pas bien accueilli par la droite qui a fait en sorte d’alarmer la population d’une possible arrivée du communisme. Cette année-là, Clarice travailla avec le journal “*Diário da Noite*” avec la rubrique “*Só Para Mulheres*” et publia *Laços de Família*, un livre de nouvelles qui remporta le *Prêmio Jabuti* de la *Câmara Brasileira do Livro*.

Le 31 mars 1964, les forces armées réalisent un *Golpe Militar* en destituant le président João Goulart et le 1 avril est instauré le régime militaire qui prend fin le 15 mars 1985 et dure donc 21 ans.

²⁵ The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, juillet 20). *Resende | historic town, coffee region*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/place/Resende>.

Dans la même année du début de la dictature, le livre *A paixão segundo G.H.* est publié en suivant cet ouvrage a un succès incroyable. Comme dans d'autres œuvres de Clarice, le récit est imprégné par le flux de conscience de la protagoniste et, l'entrée dans la chambre de son employée, Janair, et la rencontre avec une blatte jaillissent en elle une série de réflexions existentialistes.

Le titre de ce roman représente un aspect très intéressant ; Fonseca (2020) soutient que certaines études, telles que celles de Tânia Jordão (2007), Marco Antonio Teles et Evely Libanori (2018), Cleide Maria de Oliveira (2013) comme la lettre des initiales de la protagoniste du roman, G.H., relie le "Gênero Humano". On peut également penser à une relation entre la recherche d'un Grand Humain ou d'un Grand Homme, et le débat sur la transvaluation de la condition humaine, ou le pouvoir de l'être humain. Dans ce sens, G.H. représente l'expression de cette force de transformation.

La passion de G.H. va dans le sens de la renaissance de son corps et de son esprit païens, plutôt que dans le sens du sacrifice et de la résignation au sacré.

En ce sens, selon Sà (1993 : 135) le titre du roman, développé avec le procédé de la parodie, révèle que : « a inversão da paixão de Cristo do plano da transcendência para o plano da imanência. [...] Clarice Lispector segue um modelo bíblico, mas o reverte, frequentemente, na construção de seu próprio itinerário ».

Clarice utilise la pensée judéo-chrétienne pour élaborer sa conception de la passion, et établit le concept à travers le préjugé de l'antagonisme dialectique, en projetant sur lui la conception solaire, sauvage et païenne qui émancipe la femme, son corps et son existence matérielle.

Dans le début du roman il y a la dédicace de l'autrice ;

A POSSÍVEIS LEITORES

Este livro é como um livro qualquer.

Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.

Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.

A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.

C.L. (Lispector, 2009 : 2).

Lispector en dédiant le livre “a possíveis leitores” commence son adresse en disant qu'il est “como um livro qualquer” mais qu'elle serait heureuse si le roman n'était lu que par des personnes à l'âme formée. Le pronom “qualquer” confère au texte un caractère insignifiant, le plaçant au niveau des romans ordinaires et sans prétention. L'auteur le place dans un groupe d'œuvres littéraires génériques, mais continue à sélectionner le type de lecteur idéal, celui qui a déjà accompli le difficile voyage du protagoniste G.H..

Il s'agit donc, comme le dit Fonseca (2020), d'un lecteur qui, à l'instar de l'homme du sous-sol du roman de Fiodor Dostoïevski (2000), de Jean Baptiste Clément d'Albert Camus (1986) et de Zarathoustra de Friedrich Nietzsche (2011), a déjà parcouru le chemin de la connaissance de soi.

Dans le passage « Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém » il est sous-entendu que la lecture doit être prudente, et que le lecteur ne tirera profit que du contact avec le personnage, comme dans le cas de Lispector, qui déclare avoir reçu de G.H. “pouco a pouco uma alegria difícil”.

Dans le début du roman on peut voir aussi une épigraphe : “A complete life may be one ending in so full identification with the nonself that there is no self to die.” Bernard Berenson (Lispector, 2009 : 4).

La citation de l'épigraphe choisie par Lispector est de Bernard Berenson, un critique d'art lituanien qui a vécu entre 1865 et 1959, et donc un contemporain de l'autrice. Comme le dit Lispector elle-même, l'épigraphe lui est tombée entre les mains tel un miracle et n'avait peut-être pas beaucoup de rapport avec le roman, ce qui donne l'idée que le critique d'art et l'épigraphe lui sont étrangers, ainsi qu'à son œuvre.

Fonseca (2020) remarque que d'après Antelo (2016) il existe certains points de convergence entre les auteurs. Tout d'abord, tous deux sont nés dans l'Europe de l'Est et ont émigré aux Amériques, Berenson aux États-Unis et Lispector au Brésil, un autre point commun est leur origine juive. En outre, il est important de souligner que le critique littéraire a défendu le concept de valeurs tactiles dans l'art, alors que Lispector, en tant qu'écrivain, explore ces valeurs dans ses œuvres de fiction.

Clarice Lispector ressent le besoin de justifier au lecteur l'erreur de ne pas avoir traduit l'épigraphe. La traduction n'a été publiée par l'écrivaine que le

25 avril 1970 dans le *Jornal do Brasil*, puis dans son livre de chroniques *A descoberta do Mundo* (1999 : 187) :

Tradução atrasada. Como epígrafe de meu romance, *A paixão segundo G. H.*, escolhi, ou melhor, caiu-me por milagre nas mãos, depois do livro escrito, uma frase de Bernard Berenson, o crítico de arte. Usei-a como epígrafe, talvez sem mesmo que tivesse muito a ver com o livro, mas não resisti à tentação de copiá-la. Só que cometi um erro: Não a traduzi, deixei em inglês mesmo, esquecendo de que o leitor brasileiro não é obrigado a entender outra língua. A frase em português é: “Uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não-eu, que não resta nenhum eu para morrer.” Em inglês fica mais íntegra a frase, além de mais bonita.

Fonseca (2020) remarque que l'écrivaine brésilienne traduit l'épigramme plus tard, bien qu'elle assume la responsabilité du malentendu et considère le texte original plus complet et plus beau, même si elle reconnaît son erreur de ne pas l'avoir traduit. Lorsque l'auteur décide de traduire, elle procède à une réécriture différée du texte original. Placée dans un contexte de traductibilité, elle donne du mouvement au texte.

En revenant à parler du contexte historique brésilien ; sous le régime militaire se succèdent cinq Présidents de la République, tous généraux de l'armée, élus par le Congrès National : Général Humberto de Alencar Castelo Branco, Général Arthur da Costa et Silva (1967-1969) élus par le Congrès National, le général Emílio Garrastazu Médici (1968-74) choisi par la Junte militaire, le général Ernesto Geisel (1974-79) et le général João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-84). Avant et après le Président Maréchal Humberto de Alencar Castelo Branco, il fut nécessaire, conformément à l'Acte Institutionnel, d'exiler certains gouverneurs fédéraux, de nombreux congrès fédéraux et des *Estados* ; les droits politiques des trois derniers présidents de la République et d'autres personnes telles que les civils et les milices, souvent même démis de leurs fonctions, plusieurs centaines dans tout le pays, accusées d'être impliquées dans la corruption et la subversion des gouvernements précédents. Dans le secteur économique et financier, le Brésil est entré dans une phase de lutte contre l'inflation monétaire et de stimulation de la production, un grand plan de redressement général du pays a été établi. En 1965, il y a eu une tentative de guérilla contre le gouvernement dans certaines régions proches de la frontière avec la République argentine, et en octobre, il y a eu des élections

pour les gouverneurs de onze États.²⁶ En 1967, la Constitution est promulguée et conserve les caractéristiques démocratiques des précédentes. Cette année, Clarice publie son premier livre pour l'enfance, *O Mistério do Coelho Pensante*, qui reçoit le *prix Calunga*, de la *Campanha Nacional da Criança*.²⁷ En 1968, Clarice publie dans la *Revista Jóia* l'article *Traduzir procurando não trair*, dans lequel elle expose ses préoccupations et réflexions concernant la fidélité du texte dans le processus de traduction.²⁸

En 1969, Clarice Lispector publie le roman *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* ; la protagoniste, Lóri, est une institutrice de l'école primaire et connaît Ulisses, et pour la première fois elle tombe amoureuse ; c'est ainsi qu'elle commence son parcours d'apprentissage de ce nouveau sentiment.

En 1977, Clarice publie son dernier œuvre, *A Hora da Estrela*, qui traite de l'histoire de Macabéa, une fille du sertão dell'Alagoas, qui déménage à Rio de Janeiro et doit affronter les difficultés de la vie. Cette même année Clarice meurt peu après avoir découvert qu'elle était malade.²⁹

1.3.1 L'existentialisme dans l'œuvre de Clarice Lispector : un regard d'ensemble

La littérature de Clarice Lispector s'inscrit dans le mouvement artistique, culturel et littéraire du modernisme qui est une longue période allant du début des années 1920 à 1960. Cette période est composée par trois phases, la première est connue comme « *Fase heroica* », la deuxième est la « *Fase de Consolidação* » et la troisième est celle dont Clarice fait partie (1945-1960) c'est-à-dire la « *Fase introdutora do pós-moderno* », également connue sous le nom de « *Geração de 45* ». Cette phase inclue déjà des aspects post-modernes visibles dans les œuvres de ses représentants. La Génération de 1945 rassemble deux parties des artistes, une plus traditionnelle et une intéressés par la recherche d'une nouvelle expression littéraire à travers des expérimentations et des innovations de différentes natures, tant esthétiques que thématiques et

²⁶ Vianna, H., & Donato, H. (1994). *História do Brasil*.

²⁷ Frazão, D. (2023, avril 12). *Biografia de Clarice Lispector (vida e obras) - eBiografia*. eBiografia. https://www.ebiografia.com/clarice_lispector/.

²⁸ Oliveira, E. (2008). Clarice e suas traduções, Tradução em processo.

²⁹ De Araújo, A. P. (s. d.-b). *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*. InfoEscola. <https://www.infoescola.com/livros/uma-aprendizagem-ou-o-livro-dos-prazeres/>.

linguistiques et les représentants principaux de cette dernière sont João Guimarães Rosa, Clarice Lispector et João Cabral de Melo Neto. Ces artistes représentent un art qui accorde plus d'attention aux mots et à la forme, comme dans le cas de João Cabral et Guimarães Rosa, tout en souhaitant explorer des questions essentiellement humaines et existentielles, comme cela est clairement visible dans la littérature intimiste de Clarice, marquée par des œuvres introspectives de caractère psychologique et subjective. Cette période est marquée par l'étude de la prose et de la poésie, toutes deux explorées d'une manière plus intime, régionaliste et urbaine.

En ce qui concerne la question de l'existentialisme dans l'œuvre de Clarice Lispector, presque tous les critiques ont remarqué une affinité surprenante entre l'œuvre fictionnelle de cet écrivain et l'existentialisme. Mais c'est Benedito Nunes qui a formulé, de manière exhaustive, la reconstitution d'un cadre thématique-philosophique du romancier ; c'est avec une claire inspiration philosophique que le critique paraense a exécuté, jusqu'à présent, l'interprétation définitive des œuvres de Lispector. Benedito Nunes a essayé de démontrer à travers ses analyses que le développement de certains thèmes importants présents dans la fiction de Lispector, en particulier dans l'échelle du roman, rentre dans le contexte des philosophies de l'existence.

Não se pretende afirmar, com isso, nem que a ficcionista vá buscar as situações típicas de seus personagens na filosofia existencial, nem que as intenções fundamentais de sua prosa só desse conjunto de doutrinas recebe o impulso extraartístico que as justifica e anima. No entanto, é sempre possível encontrar, na literatura de ficção, [...] uma concepção-de-mofando. Inerente à obra considerada em si mesma, concepção esta que deriva da atitude criadora da artista, configurando e interpretando a realidade. Qualquer que seja a posição filosófica da escritora, o certo é que a concepção-do-mundo de Clarice Lispector tem marcante afinidade com a filosofia da existência.[...]. (Nunes,1973 : 94)³⁰

On analysera spécifiquement l'existentialisme dans les œuvres de Lispector *A paixão segundo G.H.* et *Amor* dans les prochains chapitres.

³⁰ De Oliveira, M. E. (1989). Considerações a respeito do existencialismo na obra de Clarice Lispector. *Trans-form-acao*, 12(0), 47-56. <https://doi.org/10.1590/s0101-31731989000100004>.

1.4 “Invisibilidade social” dans la société brésilienne du XX^{ème} siècle

1.4.1 Une longue histoire d’émargination et le personnage de Janair

Après l’abolition de l’esclavage, les Noirs sont libérés du travail sous les anciens patrons et les Noirs âgés et malades sont chassés des *fazendas*, de sorte que de nombreux groupes commencent à s’agglomérer à proximité des villes, vivant dans des conditions précaires. Pour échapper à cette liberté famélique, ils ont commencé à se laisser attirer par le travail dans les conditions dictées par le latifundium. Avec le développement de l’économie agricole d’exportation et le dépassement de l’autosuffisance des exploitations agricoles qui ont commencé à se concentrer sur les cultures commerciales (en particulier dans la culture du café, du coton et, ensuite, dans la plantation de pâturages artificiels³¹) d’autres contingents de groupes et de travailleurs ont été chassés pour épaissir la masse de la population restante des villages.

Cette masse de gens n’était pas seulement composée de Noirs, mais aussi de personnes pauvres, métisses et blanches, échangées comme une masse de travailleurs “libres” de droits, des proies faciles pour ceux qui étaient à la recherche de main-d’œuvre. Ces personnes, principalement noires et mulâtres, peuvent encore être vues aujourd’hui avec les conglomerats urbains, dans toutes les zones du latifundium, sont pour la plupart des ouvriers saisonniers, mendiants, *biscateiros*³², domestiques, aveugles, estropiés, malades, entassés dans des baraques misérables. Les plus âgés, épuisés par le travail agricole et la vie difficile, prennent soin des enfants, qui étaient encore trop jeunes pour être consacrés au travail.

C’est dans ce scénario qu’il faut trouver l’explication de l’écart évident entre l’expansion des contingents blanc et noir dans l’évolution de la population brésilienne, où les conditions ont été favorables pour permettre la croissance du contingent blanc dans la proportion de un à neuf au cours des deux derniers siècles, tandis que le contingent noir n’a été que de un à deux et demi, réduisant son montant tant en pourcentage qu’en chiffres absolus, parce qu’ils sont tombés

³¹ Traduit par moi. “plantio de pastagens artificiais” (Ribeiro, 1995: 233).

³² hommes à tout faire.

de 6,6 millions en 1940 à 5,7 millions en 1950, puis sont revenus à seulement 7,2 millions en 1990.³³

Dans la partie inférieure de la pyramide sociale se trouve la grande masse des classes opprimées, les soi-disant marginaux, composée principalement de personnes noires et mulâtres, résidant dans les favelas et les banlieues de la ville. Dans ce groupe, il y a les *enxadeiros*³⁴, les ouvriers agricoles, les nettoyeurs, les domestiques, les prostituées, et ils sont presque tous analphabètes. Leur but historique est d'entrer dans le système mais, en étant irréaliste, cela les bloque dans leur classe intrinsèquement opprimée. La lutte devrait être de rompre avec la structure de classe, mais ces personnes ne parviennent pas à s'organiser pour se rebeller et ne réalisent que des explosions cathartiques ou des expressions indirectes de révolte.³⁵

Au Brésil, les classes riches et pauvres se distancent les unes des autres par des différences sociales et culturelles presque aussi grandes que celles qui existent entre des peuples de nationalités différentes. Les fortes divergences sociales entre les classes sont soulignées par la froideur et l'indifférence des classes dominantes à l'égard des classes subalternes dont elles exploitent la main-d'œuvre dont elles ont besoin. La distance sociale la plus impressionnante au Brésil est celle qui sépare et oppose les pauvres aux riches. À cela s'ajoute la discrimination envers les mulâtres, les indiens, et surtout les noirs. Cependant, la rébellion des opprimés est très contenue et peu agressive, mais cela n'a pas toujours été ainsi. Les luttes les plus longues et les plus sanglantes furent la séculaire résistance indigène et la lutte des Noirs contre l'esclavage qui commence avec l'avènement de la traite et voit sa conclusion avec l'abolition (1888). La forme de rébellion la plus commune était la fuite, pour reconstituer sa vie en liberté dans les communautés solidaires des *quilombos*.³⁶

Comme Fonseca (2020) fait remarquer, le personnage de Janair, la domestique qui paraît dans *A paixão segundo G.H.*, s'insère dans un conjoint social brésilien nommé par Sueli Carneiro (apud Ratts, 2003 : 4) de

³³ Ribeiro, D., (1995). *O povo brasileiro : a formação e o sentido do Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo.

³⁴ Enxada = houe, travail à la houe.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

subalternização do gênero segundo a raça, qui est le fruit du passé esclavagiste du pays. En effet, ce personnage incarne le symbole de la femme noire domestique³⁷, qui est victime du processus d'exclusion sociale où la société, divisée en classes, normalise l'inégalité et la négation de la subjectivité des personnes exploitées par le travail précaire et victimes de la soumission aux contraintes de la subalternité :

As imagens de gênero que se estabelecem a partir do trabalho enruedecedor, da degradação da sexualidade e da marginalização social, irão reproduzir até os dias de hoje a desvalorização social, estética e cultural das mulheres negras e a supervalorização no imaginário social das mulheres brancas, bem como a desvalorização dos homens negros em relação aos homens brancos. (Carneiro, 2003).

En conformité avec les réflexions de Carneiro, Ratts (2003 : 4-5) considère que « [...] no Brasil, essa subalternização do gênero implica na seguinte hierarquia: Em primeiro lugar situa-se o homem branco; em segundo, a mulher branca; em terceiro, o homem negro; e, por último, a mulher negra».

En prenant en considération les débats de ces auteurs pour ce qui concerne la subalternisation de la femme noire, il est possible comprendre mieux que le procès de formation socioculturel et sociospatiale brésilien étaient basés sur valeurs patrimoniales, classistes et racistes. Quand G.H. parle de Janair, dans les premières pages du roman, elle utilise un attribut symbolique, c'est-à-dire « *rainha africana* ». Pendant la période coloniale les nobles africains arrivèrent au Brésil. En traitant cette thématique, Reinaldo Soares (2006 : 93) affirme : « O advento do regime escravocrata no Brasil ocasionou a deportação de membros de elites africanas - prisioneiro de guerra – vendidos como escravos, que tentaram reconstruir na diáspora suas formações políticas e religiosas ». Certains Noirs, fils d'anciens esclaves de l'aristocratie africaine, s'autoproclamaient rois³⁸. En fait, ces groupes étaient admirés juste par la communauté noire, donc ils étaient très loin d'être comparés à la noblesse européenne. Fonseca (2020) souligne que, toujours d'après Soares, ces références à la monarchie sont

³⁷ Une activité constante dans la vie de nombreuses femmes noires est le travail domestique comme source de survie; une tranche de femmes noires a trouvé dans le rôle de chef de famille et de travailleuse domestique les principales positions dans leurs parcours de représentation. (Fonseca, 2020).

³⁸ Comme par exemple dans le cas du prince Obá II.

associés à des actes de révolte de la part des africaines ; la référence à Janair comme “*rainha africana*” désigne résistance en vertu de l’histoire de la lutte du peuple noir, du poids du travail dur et dégradant que lui était, et est encore, très souvent délégué, pour l’invention artistique et culturelle qui a garanti la préservation et la confrontation face à tant d’atrocités. Malgré toutes les vicissitudes auxquelles la population noire est confrontée, elle représente dans l’histoire du Brésil la composante la plus créative de la culture brésilienne et c’est elle, avec la composante indienne, à donner au peuple brésilien ses traits les plus distinctifs. L’énorme contingent noir et mulâtre est probablement le plus brésilien parmi tous les membres de la population brésilienne; la raison en est que, victime de l’esclavage depuis des siècles, et n’étant ni indien ni blanc, il ne pouvait pas identifier son identité qu’en tant que Brésilienne.

Janair est une reine africaine à qui on avait privé la noblesse en enlevant sa subjectivité, la considérant incapable d’accomplir des tâches autres que celles d’un travailleur sous-payé, et il en allait de même pour la grande partie de la population noire brésilienne. Donc elle est une souveraine non soumise quand elle met en acte ses petites résistances quotidiennes contre la maîtresse qui exige au contraire une attitude servile. On analysera le rapport entre Janair et G.H. dans les chapitres suivants dans une perspective d’analyse de l’altérité.

En dépit de la croissance de la lutte des femmes noires contre la discrimination raciale, aujourd’hui elles souffrent encore des inégalités dans les relations de travail. A cause des faits historiques et des raisons qui ont été utilisés pour justifier la subordination féminine à l’homme, la femme est marquée par les préjugés et la subalternisation tout au long de sa vie. Dans le même temps, le travailleur a toujours été vu par le pouvoir du capital comme un simple instrument donc, du point de vue de la philosophie existentialiste, pas comme un sujet mais comme un objet, utile uniquement pour parvenir au but principal du système capitaliste, c’est-à-dire l’accumulation de richesses. De cette façon, il est important de comprendre que c’est à travers la dévaluation du travailleur qu’il devient un être vulnérable, cela s’applique surtout aux femmes, compte tenu de la réalité marquée par les expressions de la question sociale.

Au Brésil le mouvement du Féminisme Noir est apparu à la fin des années 1970 et a commencé à prendre de l’ampleur dans les années 1980 ; le but était d’apporter visibilité à les revendications des droits des femmes noires :

A relação das mulheres negras com o movimento feminista se estabelece a partir do III Encontro Feminista Latino-americano ocorrido em Bertioga em 1985, de onde emerge a organização atual de mulheres negras com expressão coletiva com o intuito de adquirir visibilidade política no campo feminista. (Moreira, 2007 : 59).

Cependant, le problème résidait dans le manque de représentation de ce groupe dans les mouvements sociaux hégémoniques. D'une manière non universelle et critique, les femmes noires réfléchissaient à propos de la catégorie « femme », basée sur l'histoire. Tandis que à cette époque les femmes blanches luttait pour le droit de vote et de travail, les femmes noires luttait pour être reconnues comme des personnes ; cela était une différence radicale.³⁹

Le racisme représente l'infériorité sociale de tous les personnes noires et, plus encore, des femmes noires, en agissant dans la lutte des femmes pour les privilèges qui s'établissent pour les femmes blanches.⁴⁰ À partir de la vision que la femme noire, en plus de la subordination au mâle, était également dans une position subalterne à la femme blanche, on a obtenu une bonne prise de conscience pour ce qui concerne les différences féminines ; alors que les femmes blanches cherchaient à assimiler les droits civiques aux hommes blancs, les femmes noires portaient sur leur dos le poids de l'esclavage.

Nesse sentido, contradiscursos e contra narrativas não são importantes somente num sentido epistemológico, mas também no de reivindicação de existência. A invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que essa mulher não tenha seus problemas sequer nomeados. E não se pensa saídas emancipatórias para problemas que sequer foram ditos. A ausência também é ideologia. Muitas feministas negras pautam a questão da quebra do silêncio como primordial para a sobrevivência das mulheres negras. (Ribeiro, 2016).

1.4.2 L'insertion de la femme noire dans le milieu du travail

Les femmes noires font partie d'un groupe qui a travaillé pendant des siècles, en tant qu'esclaves, dans de nombreuses situations, exerçant la même activité que les hommes (par exemple dans les champs). Ces femmes, traitées

³⁹ Rodrigues, D.L., Veiga, C.K., (2019), *Feminismo negro e a interseccionalidade no Brasil: um olhar sobre a inserção da mulher negra no mercado de trabalho*. <https://ojs.cesuca.edu.br/index.php/mostrac/article/view/1729>.

⁴⁰ Carneiro, S., (2003), *Enegrecer o feminismo : A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*.

comme des objets, comme des prostituées qui, à leur tour, servaient les “*sinhazinhas*”⁴¹ et des hommes pervers, et qui n’ont jamais été considérées comme des reines, car le modèle représentant la “*mulher perfeita*” a toujours appartenu à la femme blanche. Les femmes noires donc ne se sentaient pas représentées lorsque les féministes (femmes blanches) ont manifesté dans les rues et ont demandé le droit de travailler.

L’arrivée de la femme noire en position d’esclave au Brésil a donc construit l’image selon laquelle ces femmes sont capables de tout supporter, vues comme fortes et sexualisées, et quand on parle de marché du travail, toujours aujourd’hui, elles sont associées à précises professions (humbles et sous-payés) en raison de préjugés historiques. En effet la situation de la femme noire dans le marché du travail a toujours été plutôt claire ; selon les statistiques les femmes noires sont parmi les plus pauvres de la société brésilienne, en raison de tout le processus historique d’exploitation et d’oppression, et à cause de ce facteur elles ont dû commencer à travailler plus tôt que prévu donc, n’ayant pas la plupart du temps la possibilité d’étudier et de se qualifier, elles se soumettaient ainsi à des professions informelles et moins qualifiées ainsi qu’à de faibles salaires.⁴² Selon la déclaration des Organisations de femmes noires brésiliennes, le travail domestique est toujours, depuis l’esclavage noir au Brésil, la place que la société raciste a destinée comme occupation prioritaire des femmes noires.⁴³ Carneiro (2011) souligne que, sur le marché du travail le résultat concret de cette exclusion s’exprime dans le profil de la main-d’œuvre féminine noire. Selon les données publiées par le ministère du travail et le ministère de la justice dans la publication *Brasil, gênero e raça*⁴⁴ « as mulheres negras ocupadas em atividades manuais perfazem um total de 79,4% », parmi ces femmes 51% sont affectées à

⁴¹ "Damoiselles", traitement réservé à la fille du maître utilisé par les esclaves. Manière respectueuse utilisée par s’adresser à une jeune fille célibataire. *Sinhazinha*. (2018, août 6). Dicio, Dicionário Online de Português. <https://www.dicio.com.br/sinhazinha/>.

⁴² Rodrigues, D.L., Veiga, C.K., (2019), *Feminismo negro e a interseccionalidade no Brasil: um olhar sobre a inserção da mulher negra no mercado de trabalho*.

⁴³ *Ministério do Trabalho e Emprego*. (s. d.-b). Ministério do Trabalho e Emprego. <https://www.gov.br/trabalho-e-emprego/pt-br/>.

⁴⁴ Ibid.

des emplois domestiques et 28,4% sont des lavandières, des repasseuses, des cuisinières, des domestiques.⁴⁵

À propos du travail ménager on peut voir que la situation en France est presque la même du Brésil ; Vergès dans son essai *Un féminisme décolonial* (2019) explique qu'en France le travail ménager s'industrialise au XIXe siècle. D'abord il concerne les femmes des classes populaires ou de la campagne, ensuite auprès des femmes esclaves, puis colonisées.⁴⁶

45 Blanco, A. (n.d.-b). *Organizações de Mulheres Negras Brasileiras*. Antroposmoderno. http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=314.

46 L'industrie du nettoyage est en constante expansion, en 2004 le 66% des employés sont femmes et le 29% sont de nationalité étrangère.

II. Le féminin comme altérité

2.1 L'Autre

Le thème de l'Autre a un rôle central dans les œuvres de Beauvoir au point de sembler le thème existentialiste le plus frappant. Il est bien évident dans ses romans, surtout de la première période : *L'Invitée*, *Le sang des autres*, *Tous les hommes sont mortels* et aussi dans la deuxième période, notamment dans *La femme rompue*. Cette thématique se reflète dans sa littérature parce qu'elle est présente, avant tout, dans sa propre vie, et Beauvoir lui donne une place centrale dans son chef-d'œuvre *Le Deuxième Sexe*.

Dès que l'être humain découvre qu'il existe dans le monde d'autres consciences que la sienne, les choses se compliquent. La conscience de l'Autre existe et nous ne pouvons pas la contrôler. Cela est quelque chose qui nous pose problème et qui entrave notre réalité, notre conscience et notre existence. Nous sommes le centre de notre existence, tout ce qui nous entoure est extérieur, des objets qui n'ont d'importance que le sens que nous leur donnons, des êtres qui construisent la scène : la terre, les arbres, les bâtiments, les choses et les gens, et dès que nous prenons conscience du regard et de la conscience de l'Autre, tout change. On se rend compte qu'il y a un autre point de vue avec lequel il faut vivre, d'autres mondes, et que l'on est un objet dans le monde de l'Autre.

La question existentielle est de savoir comment deux consciences peuvent exister au même endroit et au même moment, et comment les choses peuvent exister de manière différente selon les points de vue des différents êtres humains ; c'est le problème de l'Autre. Le problème d'Autrui est généré non seulement par son existence, mais surtout par sa conscience qui se trouve en dehors de nous, incontrôlable, et il a le pouvoir de nous voir d'une manière que nous ne voyons pas nous-mêmes. On doit exister à côté de lui et entourés par lui ; même si les Autres nous posent des problèmes, ils sont aussi nécessaires à notre réalité. L'être humain est incapable de voir sa propre image sans l'aide du regard de l'Autre, le regard de l'Autre est à la fois une nécessité et une source d'angoisse ; on est aveugles sans lui, mais on a pas de pouvoir sous son œil. À propos de ça Sartre affirmait : « Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il

faut que je passe par l'autre. L'Autre est indispensable à mon existence, aussi bien qu'à la connaissance que j'ai de moi » (Sartre, 1946).⁴⁷ En tant que consciences indépendantes, nous ne pouvons pas empêcher l'existence d'Autrui, ni la réalité de la façon dont l'existence de l'autre se réalise dans sa conscience.

L'être humain est toujours intrinsèquement libre, il a la liberté de choisir ses pensées et ses actions, il est libre de se faire. Toutefois l'existence de la conscience de l'Autre donne inévitablement limite à la liberté, car nous ne sommes pas libres de la contrôler. Nous ne pouvons pas contrôler les situations dans lesquelles nous nous trouvons et nous ne pouvons pas contrôler les autres, nous pouvons contrôler seulement nous-mêmes, nous ne sommes libres que dans nos actions. En dépit de tout, selon la vision existentielle de Beauvoir et Sartre l'être humain doit continuer à agir ; on doit continuer à nous former même si nous ne pouvons pas contrôler ce qui se passera après nos actions.

2.2.1 La femme, une altérité obligée

La thématique de l'Autre, et plus spécifiquement de l'altérité de la femme face à l'homme, a été bien analysée et approfondie par Beauvoir dans son essai *Le Deuxième Sexe*. Tout au long de sa vie Simone de Beauvoir entretient des conversations et discussions à propos de ses travaux avec les hommes de sa vie, Sartre bien sûr, mais aussi Manuel Algren, son amour transatlantique et Jacques Bost, journaliste français et ami de Sartre et Beauvoir, et il l'a aidé dans la décision de choisir le nom de cette œuvre. Beauvoir écrit dans *La Force des choses* (1963 : 185) à propos de *Le Deuxième Sexe* :

Comment l'appeler ? j'y rêvai longtemps avec Sartre. Ariane, Mélusine : ce genre de titre ne convenait pas puisque je refusais les mythes. Je pensai à l'Autre, la Seconde : ça avait déjà servi. Un soir, dans ma chambre, nous avons passé des heures à jeter des mots, Sartre, Bost et moi. Je suggérai : l'Autre sexe ? non. Bost proposa : le Deuxième Sexe et réflexion faite, cela convenait tout à fait.

⁴⁷ Seekins, E. M. (2007). *The Importance of Others : a study of existential themes in the novel All Men Are Mortal by Simone de Beauvoir*. DigitalCommons@UMaine. <https://digitalcommons.library.umaine.edu/etd/424>.

Tous les deux titres, *L'Autre Sexe* et *Le Deuxième Sexe*, nous montrent que le cœur du thème de l'œuvre est la question de l'altérité qui passe par la prise en compte du sexe et du corps, au niveau biologique mais surtout culturel. Beauvoir précise sa pensée sur l'altérité absolue contre Emmanuel Levinas et la longue liste d'auteurs qui confortent le mythe de la féminité. Elle cite Sartre et Merleau Ponty pour montrer que l'altérité « authentique » se dessine dans la réciprocité, la reconnaissance, la solidarité de l'Un avec l'Autre. Cependant, la quête de l'indépendance, pour la femme continue. Non seulement le corps et l'esprit de la femme sont à la merci de toutes formes d'aliénation, mais encore elle a intérêt à se méfier d'elle-même, pour éviter les pièges que lui tend l'amour qui, en principe, devrait être la relation fondamentale faite de collaboration et de liberté.

Dans le Prologue de *Le Deuxième Sexe* Beauvoir commence son analyse à propos de l'altérité féminine et affirme que « Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre » (Ibid. : 17). Et continue avec une réflexion aussi au niveau linguistique, argument qu'aujourd'hui est très bien traité dans le domaine du “langage inclusif” :

Si je veux me définir je suis obligée d'abord de déclarer : « je suis une femme » ; cette vérité constitue le fond sur lequel s'enlèvera toute autre affirmation. Un homme ne commence jamais par se poser comme un individu d'un certain sexe : qu'il soit homme, cela va de soi. [...] l'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains, le sens singulier du mot « vir » s'étant assimilé au sens général du mot « homo ». La femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité. (Beauvoir, 2014, I : 16).

Selon Beauvoir il n'y a pas un seul événement dans l'histoire de l'humanité où l'homme a eu le dessus sur la femme : apparemment, à travers les cultures et les époques, la subordination des femmes a été universelle. Tout en estimant que la biologie féminine est importante pour expliquer la situation actuelle des femmes, Beauvoir rejette l'idée qu'elle détermine le destin des femmes et rend leur infériorité par rapport aux hommes inévitable et inaltérable. En effet, elle affirme que les considérations biologiques n'établissent pas un destin fixe et inévitable pour la femme ; elles ne fondent pas une hiérarchie des sexes, elles n'expliquent pas pourquoi la femme est l'Autre, elles ne la

condamnent pas à rester éternellement dans ce rôle subalterne. Comme l'explique Beauvoir, c'est parce que le sujet féminin est, comme tous les humains, une liberté autonome ; les femmes sont libres sur le plan existentiel dans un sens qui exclut qu'un fait matériel les concernant puisse déterminer la nature de leur existence.

Beauvoir explique que le concept de l'altérité a toujours existé dans plusieurs sociétés et différentes cultures, c'est une catégorie qui était essentielle pour se définir face à soi-même, à sa propre identité :

[...] la catégorie de l'Autre est aussi originelle que la conscience elle-même. Dans les sociétés les plus primitives, dans les mythologies les plus antiques on trouve toujours une dualité qui est celle du Même et de l'Autre ; cette division n'a pas d'abord été placée sous le signe de la division des sexes, elle ne dépende d'aucune donnée empirique : [...] l'altérité est une catégorie fondamentale de la pensée humaine. Aucune collectivité ne se définit jamais comme Une sans immédiatement poser l'Autre en face de soi. (Ibid. : 18).

Au sein du discours de l'altérité Simone de Beauvoir évoque les similitudes entre la condition des Noirs et celle des femmes. À propos de ça Beauvoir fait beaucoup de réflexions en se servant des exemples socio-historiques.

[..] il y a de profondes analogies entre la situation des femmes et celle des Noirs : les unes et les autres s'émancipent aujourd'hui d'un même paternalisme et la caste naguère maitresse veut les maintenir à « leur place », c'est-à-dire à la place qu'elle a choisie pour eux ; dans les deux cas elle se répand en éloges plus ou moins sincères sur les vertus du « bon Noir » à l'âme inconsciente, enfantine, rieuse, du Noir résigné, et de la femme « vraiment femme », c'est-à-dire frivole, puérile, irresponsable, la femme soumise à l'homme. (Ibid. : 27).

Et encore :

Aussi loin que l'histoire remonte, elles ont toujours été subordonnées à l'homme : leur dépendance n'est pas la conséquence d'un événement ou d'un devenir, elle n'est pas arrivée. C'est en partie parce qu'elle échappe au caractère accidentel du fait historique que l'altérité apparaît ici comme un absolu. Une situation qui s'est créée à travers le temps peut se défaire en un autre temps : les Noirs de Haïti entre autres l'ont bien prouvé ; il semble, au contraire, qu'une condition naturelle défie le changement. En vérité pas plus que la réalité historique la nature n'est un donné immuable. (Ibid. : 20-21) ;

Beauvoir suggère que les femmes, en tant que "deuxième sexe", ont presque toujours été en position de subordination par rapport aux hommes. Cela marque une différence essentielle entre les femmes et les autres groupes

opprimés : alors que les communautés asservies ou colonisées de l'histoire occidentale ont généralement risqué leur vie en se révoltant ou en se rebellant et peuvent collectivement se souvenir d'une époque antérieure à leur subordination forcée, l'histoire de l'oppression des femmes n'a comporté que très peu de cas de matriarcat et pratiquement aucun cas de rébellion féminine collective.

À travers des exemples de domination que Beauvoir cite dans le cours du prologue, elle montre comment, au milieu du 20^{ème} siècle, la lutte pour la reconnaissance de la femme est singulière, parce que bien distincte de toutes les autres. Elle soutient, en effet, que le combat pour l'affirmation féminine n'est pas soluble dans un autre type de lutte ; selon Beauvoir les luttes ne se diluent pas les unes dans les autres. L'altérité de la femme n'est ni celle des Juifs, des Noirs, des indigènes ou des prolétaires qui, tous, luttent pour la reconnaissance de leurs droits et vivent en communautés. La situation de la femme est différente et singulière en ce sens que les femmes dans la société vivent parmi les hommes, ne forment pas un groupe à part, une « communauté ».

Beauvoir souligne aussi le fait que pendant les siècles il y a eu beaucoup de dominations et persécutions, mais celles-ci étaient toujours principalement fondées sur un facteur de supériorité numérique ; néanmoins les femmes ont été toujours subordonnées même si elles, en termes numériques, n'ont jamais été une minorité, donc le phénomène de l'oppression du sexe féminin n'est pas assimilable à celui d'autres groupes comme les Noirs et les Juifs :

[...] les Juifs sont des « autres » pour l'antisémite, les Noirs pour les racistes américains, les indigènes pour les colons, les prolétaires pour la classes possédantes » (Ibid. : 18-19). « [...] il existe d'autres cas où, pendant un temps plus ou moins long, une catégorie a réussi à en dominer absolument une autre. C'est souvent l'inégalité numérique qui confère ce privilège : la majorité impose sa loi à la minorité ou la persécute. Mais les femme ne sont pas comme les Noirs d'Amérique, comme les Juifs, une minorité » (Ibid. : 20).

Beauvoir continue avec son analyse sur la similitude entre ce qui se passe pour les autres ethnies et pour les femmes en exposant le concept de « l'égalité dans la différence » qui selon elle serait un prétexte très utile pour ne pas modifier la condition de soumission de certains groupes, y compris de la femme, et en soulignant la similarité entre les discriminations Beauvoir remarque que les justifications pour montrer une certaine condition d'infériorité agissent selon les mêmes dynamiques :

[...] pour prouver l'infériorité de la femme les antiféministes ont alors mis à contribution non seulement comme naguère la religion, la philosophie, la théologie mais aussi la science : biologie, psychologie expérimentale, etc. Tout au plus consentait-on à accorder à l'autre sexe « l'égalité dans la différence ». Cette formule qui a fait fortune est très significative : c'est exactement celle qu'utilisent à propos des Noirs d'Amérique les lois Jim Crow : or, cette ségrégation soi-disant égalitaire n'a servi qu'à introduire les plus extrêmes discriminations. Cette rencontre n'a rien d'un hasard : qu'il s'agisse d'une race, d'une caste, d'une classe, d'un sexe réduits à une condition inférieure, les processus de justification sont les mêmes. « l'éternel féminin » c'est l'homologue de « l'âme noire » et du « caractère juif ». (Ibid. : 27).

Beauvoir dans le prologue explicite que la perspective adoptée dans cet essai est celle existentialiste. Elle nous explique que tout sujet en se posant comme une transcendance accomplit sa liberté par le dépassement vers d'autres libertés et affirme que quand la transcendance retombe en immanence on assiste à la dégradation de l'existence en « en soi » et de la liberté en facticité. Cette chute s'agit toujours d'un mal ; si elle est voulue par le sujet est une faute morale, si elle est subie est une oppression. Tout individu soucieux de justifier son existence la vit comme un besoin indéfini de se transcender. Dans ce discours Beauvoir insère la situation de la femme et sa condition en tant que Autre :

[...] ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre : on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence, puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine. (Ibid. : 33-34).

À travers les œuvres qu'on est en train d'analyser, Simone de Beauvoir essaie de nous faire découvrir notre interdépendance avec Autrui, et que celle-ci est la première condition de notre salut. Toutefois, en même temps elle veut montrer aussi les profondes difficultés des relations intra-humaines. En effet on peut constater que l'être humain entre en conflit dans ses rapports avec les autres parce qu'il même en étant conscient de ne pouvoir se réaliser seul dans la solitude, il se pose comme s'il avait le rôle de « sujet » unique, comme s'il était un « souverain » par rapport à l'Autre en l'établissant en objet, en inessentiel. Donc même si chaque personne a conscience que « l'individu ne se définit que par sa relation au monde et aux autres individus: il n'existe qu'en se transcendant

et sa liberté ne peut s'accomplir qu'à travers la liberté d'autrui » (Beauvoir, 2003 : 225), cependant « chacun essaie de s'accomplir en réduisant l'autre en esclavage » (Beauvoir, 2014, I : 231-232).

2.2.2 Les conduites de fuite ; échapper la liberté à travers des attitudes de mauvaise foi

Dans *Le Deuxième Sexe* Beauvoir examine également la relation entre la domination masculine et les profondes complexités féminines dictées par l'incapacité d'assumer authentiquement l'existence, par la tentation de fuir la liberté qu'est le projet, la transcendance, et cela arrive à travers les « conduites de fuite » ; ce terme, qui fait partie aussi du langage sartrien, vise à identifier la conduite de mauvaise foi par laquelle de nombreuses femmes s'auto-sabotent, fuyant ainsi la responsabilité de vivre leur existence.⁴⁸ L'analyse de Beauvoir démontre une grande complexité et subtilité ; en effet elle montre comment les femmes peuvent être responsables et participer à leur propre sujétion, une attitude qu'aujourd'hui on peut désigner comme sexisme intériorisé.

Or, Beauvoir fait la distinction de trois conduites inauthentiques, ou comme dirait Sartre conduites de mauvaise foi, et à travers ces attitudes les femmes fuient leur condition de transcendance pour se fixer dans des valeurs et croyances prédéterminées. Ces trois attitudes sont visibles dans trois typologies de femmes: la narcissique, l'amoureuse et la mystique. Ces trois catégories ont en commun la fuite de leur liberté au profit de l'objet. Chez la narcissique, qui s'enferme dans l'amour pour soi, l'objet est elle-même ; chez l'amoureuse, qui choisit l'aliénation dans l'amour de l'autre, l'objet est donc son bien-aimé, et chez la mystique qui est perdue dans l'amour de la foi, son objet est l'absolu ou Dieu. Ces conduites sont toutes des formes de mauvaise foi ou de fausse conscience que Beauvoir dénonce comme une tentation de surmonter sa propre situation d'objet inessentiel en l'assumant radicalement et en poursuivant ainsi effectivement sa propre négation. Ce sont des types extrémisés mais des

⁴⁸ Accademia La Colombaria. (2022, février 3). *IL GENIO FEMMINILE IN EUROPA - Simone de Beauvoir* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YNjHcvHvAfg>.

expressions de tendances généralisées, de réponses illusoire à l'enfermement et à la négation que nous connaissons tous.⁴⁹

Beauvoir explique et nous illustre ces trois typologies de conduite en nous donnant beaucoup d'exemples ; ici on les va voir en les comparant avec les protagonistes des œuvres prises en compte, c'est-à-dire Laurence et Dominique de *Les belles images*, G.H. de *A Paixão segundo G.H.*, Monique de *La femme rompue* et Ana de *Amor*. On va poser l'attention notamment en ce qui concerne les caractéristiques des deux typologies prépondérantes dans les œuvres qu'on analyse dans cette thèse, à savoir la narcissiste et l'amoureuse.

Dans la troisième partie du deuxième volume de *Le deuxième sexe* Beauvoir illustre les trois conduites de fuite et commence en analysant la typologie de la narcissiste. L'écrivaine explique que pendant longtemps on a prétendu que le narcissisme est une caractéristique typiquement féminine et partagée par toute femme. Toutefois il est un processus d'aliénation bien défini où le moi est posé comme une fin absolue et le sujet se fuit en lui. Beauvoir confirme la véridicité du fait que le narcissisme est plus commun chez les femmes et elles sont conduites au narcissisme par deux voies convergentes. La femme très souvent se sent frustrée comme sujet, dès son enfance elle a dû réprimer beaucoup de sa personnalité, ainsi comme sa sexualité dans l'âge plus adulte, en outre la femme n'est pas reconnue dans sa singularité. Au contraire de l'homme, la femme se trouve obligée à se saisir dans l'immanence de sa personne ; depuis l'enfance et plus encore l'adolescence elle s'est apparue comme un objet. À travers l'éducation elle a été encouragée à l'aliénation dans son corps, et la puberté lui a fait voir son corps comme désirable et passif et pas comme une chose active.

Tout au long de sa vie la femme entretient une relation particulière avec le miroir, en particulière la femme narcissiste. Beauvoir affirme que Rank a montré la relation entre le miroir et le double dans les mythes et dans les rêves. Elle continue nous disant que c'est surtout dans le cas de la femme que le reflet se laisse assimiler au moi et que le concept de beauté est différent en fonction des deux sexes ; la beauté du mâle est synonyme de transcendance tandis que

⁴⁹ Ibid.

celle de la femme a la passivité de l'immanence et le reflet dans la glace est comme elle-même une chose. « Chaque femme noyée dans son reflet règne sur l'espace et le temps, seule, souveraine ; elle a tous les droits sur les hommes, la fortune, la gloire, la volupté. » (Beauvoir, 2014, II : 522).

Dans le roman *Les belles images* le miroir a un rôle très important ; Laurence, la protagoniste, entretient plusieurs fois une sorte de relation symbolique avec cet objet, souvent sans en se rendre compte. Laurence ne comprend pas que son rapport avec le miroir reflète son narcissisme, et un spectre de mort, qu'elle a hérité de sa mère Dominique et fruit de son éducation de typique fille bourgeoise, toutefois dans les dernières scènes où le miroir est le protagoniste Laurence a commencé à accepter sa condition de « belle image » et sa prise de conscience est déjà en cours. Dans le prochain paragraphe on verra spécifiquement le rapport entre le miroir et Laurence et sa condition de « femme - (belle) image ». Toujours pour ce qui concerne l'image du miroir, Beauvoir affirme qu'on se doit pas s'étonner du fait que même les déshéritées parfois connaissent l'extase du miroir ; en effet elles en se saisissant comme sujet singulier, avec un peu de mauvaise foi, découvrent dans leur corps et leur totalité quelque chose de gratifiant, elles se croient belles du seul fait de se sentir femmes.

En utilisant des extraits d'écrits des certaines femmes qui ont réellement vécu, Beauvoir continue à tracer le profil de la femme narcissiste ; « Je m'aime, je suis mon Dieu ! » disait Mme Mejerowsky. À propos de ça Beauvoir affirme que la femme qui désire être dieu est mue par son propre narcissisme : « à la fois prêtresse et idole, la narcissiste plane nimbée de gloire au cœur de l'éternité et, de l'autre cote des nuées, des créatures agenouillées l'adorent : elle est Dieu se contemplant soi-même » (Beauvoir, 2014, II : 522-523). Beauvoir explique que la plus grande source de souffrance pour la femme narcissique est celle d'être engloutie dans la généralité : une épouse, une mère, une ménagère, une femme parmi des millions d'autres. Il est bien connu combien les femmes sont attachées à leurs souvenirs d'enfance, même la littérature féminine nous le rappelle ; cela se lie au fait que la femme, une fois devenue adulte, regrette sa condition de petite fille parce que dans l'enfance elle était reconnue dans son individualité par les autres, mais maintenant, vouée à l'immanence et à la répétition elle se sent déçue.

Beauvoir introduit le personnage de la "Mater dolorosa"; la femme, à défaut de beauté, d'éclat, de bonheur, se choisit un personnage de victime et s'entend à incarner ce rôle. Le trait commun entre les femmes qui vivent une condition d'exceptionnalité est celui de se sentir incomprises, leur singularité n'est pas reconnue par leur entourage. La femme se croit donc souvent détentrice d'un mystère inexprimable, et elle voit cette idée confirmée par le fameux mythe du mystère féminin. La narcissiste a un instinct de générosité ; elle accomplit sa mission « elle est Vénus dispensant au monde les trésors de sa beauté » (Beauvoir, 2014, II : 529), c'est dans les yeux admiratifs d'autrui que la narcissiste aperçoit son double nimbé de gloire, encore plus que dans les miroirs. Un autre trait très commun dans la narcissiste est le goût de la parade qui va être satisfait avec la toilette et la conversation, mais la narcissiste plus ambitieuse nécessite de s'exhiber de manière plus variée. Beauvoir donne l'exemple de Corinne de Mme de Staël, e de personnages réels comme Rachel et Eleonora Duse, des artistes authentiques, chez lesquelles jouer est le triomphe de leur narcissisme.

Les narcissistes se persuadent d'être douées d'une irrésistible séduction ; en se sachant aimables, désirables, admirables elles se sentent sûres d'être aimées, désirées, admirées, se sentir femme pour elles veut dire se sentir objet désirables, avoir la croyance d'être désirées et aimées. La narcissiste n'admette pas qu'autrui ne s'intéresse pas passionnément à elle, elle relie les critiques à la jalousie, au dépit, elle pense que si on l'aime pas alors on la hait. «« Existe-t-elle seulement ? m'a-t-elle dit d'un ton soupçonneux » (Ibid. :71), Dominique doute qu'existe vraiment une autre femme qui a pris sa place.

La femme narcissiste a des tendances de mégalomanie ou glisse au délire de persécution ; centre de son univers, elle ne connaît pas d'autre univers que le sien. Dominique imagine d'être détestée par Gilbert et sa future épouse, et a des délires : « - C'est un salaud. Le roi des salauds. Sa femme aussi. Tous. Mais je me défendrai. Ils veulent ma peau : ils ne l'auront pas. » (Beauvoir, 1972 : 113), « Trop heureuse : elle me hait. Je suppose qu'elle sera de la noce » (Ibid. : 114). G.H. aussi est convaincue que l'employée Janair lui hait et réfléchit à cet égard seulement après avoir vu le dessin dans le mur :

De súbito, dessa vez com mal-estar real, deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis meses, por negligência e desinteresse, eu não me deixara ter: a do silencioso ódio daquela mulher. O que me surpreendia é que era uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente. Não um ódio que me individualizasse mas apenas a falta de misericórdia. Não, nem ao menos ódio » (Lispector, 2009: 27) ;

en fait, en analysant la relation entre elle et Janair on voit que ces impressions peuvent avoir un fond de vérité.

Cet attitude est visible aussi dans le personnage de Monique, protagoniste de *La femme rompue* ; elle est convaincue que toutes les gens autour d'elle lui cachent des choses et le démontre à plusieurs reprises. Une fois, à propos de Marie Lambert, une amie de famille, Monique affirme : « Simplement elle a l'esprit de contradiction : elle me réconfortait quand je doutais ; elle émet des doutes quand la confiance me revient » (Beauvoir, 2017 : 228).

La condition d'aliénation de la narcissiste dans son double imaginaire l'amène à l'anéantissement ;

[...] la narcissiste subit un radicale échec. Elle ne peut se saisir comme totalité, plénitude, elle ne peut maintenir l'illusion d'être en soi, pour soi [...] à moins d'une conversion, elle est condamnée à se fuir sans répit vers la foule, vers le bruit, vers autrui. (Beauvoir, 2014, II : 537).

Beauvoir souligne qu'on ne doit pas se laisser bernier par le fait que dans le moment où la narcissiste se choisit elle-même comme fin absolue alors elle échappe à la dépendance ; en effet elle fait de sa personne un objet. Son corps et son visage sont vulnérables au temps qui passe et prêt à les dégrader. On peut voir cette dynamique dans le personnage de Dominique, quand elle devient folle de jalousie et tombe dans un état dépressif lors Gilbert lui avait annoncé qu'il aimait une autre femme et donc qu'il fallait mettre leur rapport sur un autre plan : « - Je crierai tant qu'il me plaira. Salaud, salaud. Jamais Laurence n'aurait pensé que sa mère pût crier ainsi, qu'on pût crier ainsi : on dirait du mauvais théâtre. Au théâtre, oui ; pas pour de vrai, dans la tiédeur du coin relaxe-silence » (Beauvoir, 1972 : 50), l'ego de Dominique est très blessé, elle éprouve différents sentiments, incrédulité, douleur, rage ;

Dominique s'est effondrée sur le divan, elle sanglote : -Tu te rends compte. Me faire ça à moi. Il me plaque comme une midinette. [...] -Je le reprendrai. D'une manière ou d'une autre. -Elle regarde Laurence avec des yeux méchants : -Il

était ma dernière chance, comprends-tu ! -Mais non. -Allons donc ! à cinquante et un ans on ne refait pas sa vie. – Elle répète, d'un ton maniaque : -Je le reprendrai ! De gré ou de force. (Ibid. : 51).

Et encore : « Elle prend les mains de Laurence, dans un geste inhabituel, gênant ; ses doigts se crispent sur les poignets : - Tache de savoir qui est cette femme » (Ibid. : 52). Laurence est sincèrement choquée par la réaction de sa mère et s'ouvre à des franches et impitoyables considérations :

Laurence descend lentement l'escalier. Quelque chose se convulse dans sa poitrine et l'empêche de respirer. Elle préférerait fondre de tendresse et de tristesse. Mais il y a ce cri dans ses oreilles, elle revoit ce regard méchant. Rage et vanité blessée, douleur aussi déchirante qu'une peine d'amour : mais sans amour. Qui aimerait Gilbert d'amour ? et Dominique, a-t-elle jamais aimé ? peut-elle aimer ?. (Ibid.),

et se demande préoccupée : « qu'est-ce qu'elle fera le jour-bientôt- où Gilbert lui avouera tout ? Se tuer ; tuer ? Je ne peux rien imaginer. Je n'ai connu Dominique que triomphante. » (Ibid. : 72).

Beauvoir affirme que dans le moment où l'homme incarne pour la femme narcissiste la destinée, elle mesure son succès et sa réussite en vertu de la quantité et qualité des hommes qu'elle soumet à son pouvoir, mais sans doute ce « jeu » de séduction nécessite la réciprocité parce que pour le pouvoir « subjuguer » on doit le plait beaucoup. L'écrivaine exprime une critique directe à propos de la femme américaine, en continuant donc ce qu'elle avait fait dans son récit *L'Amérique au jour le jour*, écrit à propos de son séjour en Amérique, Beauvoir souligne que généralement cette femme, se voulant idole, se fait l'esclave de ses adorateurs ; tous ce qu'elle fait est pour l'homme.

Enfin Beauvoir affirme que le paradoxe de la condition de la narcissiste est le fait qu'elle cherche les attentions et d'être valorisée par un monde que selon elle n'a pas des valeurs, simplement parce qu'elle est la seule qui compte, un peu comme l'on voit dans l'attitude de Dominique. Beauvoir souligne que le concept de l'amour n'est pas le même pour les femmes et pour les hommes, et il est clair aussi chez des penseurs comme Byron et Nietzsche qui dit que c'est l'absence de condition qui fait de l'amour de la femme une foi. Pour les hommes amoureux la femme aimée est une valeur parmi d'autres, au contraire pour la femme l'amour est une totale démission au profit d'un maître. Au contraire de ce que dit Cécile Sauvage, Beauvoir affirme que le fait que souvent une femme

oublie sa propre personnalité quand elle aime n'est pas une question biologique, une loi de nature mais c'est la différence de leurs situations qui se reflète dans la conception que l'homme et la femme se font de l'amour. Puisque la femme est condamnée à la dépendance, au lieu d'obéir à des tyrans, par exemple parents et mari, elle préfère servir un dieu, pour elle l'amour devient donc une religion ; elle choisit de vouloir si ardemment son esclavage qu'il lui apparaît comme l'expression de sa liberté, elle pose l'aimé comme la valeur et la réalité suprême. On le voit dans le personnage de Monique de *La femme rompue*, par exemple quand la nuit qu'elle prend connaissance que son mari l'a trompé elle déclare : « Il m'a suffi, je n'ai vécu que pour lui » (Beauvoir, 2017 : 133) ; on va analyser mieux le dévouement de Monique pour son rapport amoureux dans le paragraphe sur l'aliénation.

Beauvoir rappelle que l'adolescence commence avec le désir d'identification aux mâles et si la femme y renonce cherche la virilité dans l'amour mais elle n'est pas attirée par l'individualité masculine, elle est amoureuse de l'homme en général. L'écrivaine affirme que normalement la femme amoureuse recherche l'homme en qui s'affirme la supériorité mâle. Ce qu'elle désire c'est que dans l'amant se résume l'essence de l'homme. L'amour à distance n'est pas une expérience réelle, est un fantasme, c'est quand il est charnellement confirmé que le désir d'amour devient un amour passionné.

Beauvoir explique qu'en réalité l'amour occupe moins de place dans la vie féminine qu'on ne l'a toujours souvent prétendu. Presque toutes les femmes ont rêvé de connaître le « grand amour », elles ont connu des ersatz et rarement lui ont vraiment dédié leur existence, et en effet pour beaucoup de femmes il suffit d'être aimées en retour pour s'abandonner à l'amour. Les grandes amoureuses sont souvent les femmes qui dans leur jeunesse n'ont pas usé leur cœur dans les relations, elles avaient accepté le destin féminin traditionnel, c'est-à-dire mariage, maison et enfants, et dans ce destin elles ont trouvé la solitude, donc quand elles voient la possibilité de sauver leur vie décevante en la dédiant à un être d'élite elles s'y engagent complètement. On le voit dans le personnage de Dominique ; après le divorce elle commence sa relation amoureuse avec Gilbert et comme on a vu elle voit en lui son unique raison de vie : « - Une femme sans homme est une femme seule » (Beauvoir, 1972 : 116), parce qu'elle se voit vieillir et a peur de la solitude. Laurence aussi s'est trouvée dans un mariage

à un âge très jeune, et à travers le roman il semble qu'elle ne l'aille pas réellement choisit, donc sa situation est en quelque sorte lui « arrivée ». Donc on peut imaginer que peut-être un jour Laurence sera une femme amoureuse pour un autre homme un peu comme l'était avec Lucien dans les premières périodes de leur relation, sans surprise Beauvoir (2014, II : 563) soutient que « on a vu que, très souvent, c'est hors du mariage que naît et s'épanouit l'amour passion ».

Beauvoir explique que beaucoup d'amours féminines sont hantés par un certain type de rêve infantile ; elle dit que les psychanalystes prétendent que la femme cherche l'image de son père en son amant, mais elle souligne que c'est parce qu'il est homme et non parce qu'il est père que celui-ci éblouissait l'enfant et tout homme participe à cette magie, en fait la femme ne veut pas réincarner un individu en un autre, mais revivre une situation c'est-à-dire celle qu'elle a vécue quand était une petite fille. En fait, ce rêve d'anéantissement est une avide volonté d'être.

Encore une fois Beauvoir fait une similitude entre l'amour et la religion : pour le dévot de tout religion l'adoration de Dieu se confond avec le souci de son propre salut, et affirme que l'amour-religion conduit à la catastrophe. Beauvoir explique que la femme amoureuse est une narcissiste aliénée dans son moi, mais, en plus, elle désire de déborder ses propres limites et de devenir infinie, grâce au truchement d'un autre qui accède à l'infinie réalité. Tout d'abord elle s'abandonne à l'amour avec le but de se sauver mais Beauvoir nous souligne qu'il y a un paradoxe, c'est-à-dire celui de l'amour idolâtre parce que le fin de se sauver amène la femme à se renier ; elle veut se fondre en le dieu.

La femme amoureuse cherche d'abord dans l'aimé une confirmation de ce qu'elle était, et puis elle lui destine son avenir donc délivre sa transcendance, mais il est rare qu'il y a une stable et durable félicité ; cela est ce qu'il se passe dans le cas de Monique qui dédie toute sa vie à sa relation avec Maurice et à la famille. Quand cette femme découvre les défauts et la médiocrité de son idole elle éprouve une énorme déception même plus grande que celle de l'enfant envers ses parents, parce qu'elle avait choisi son objet d'attentions.

Beauvoir (2014, II : 556) parle aussi d'exigence : « c'est là une des malédictions qui pèsent sur la femme passionnée : sa générosité se convertit aussitôt en exigence », cela nous rappelle à quand Monique aborde le thème de l'exigence, elle dit : « J'exigerai qu'il rompe, tout de suite...[.] Mais que signifie

le mot « exigence » après toute une vie d'amour et d'entente ? Je n'ai jamais rien demandé pour moi que je ne veille aussi pour lui » (Beauvoir, 2017 : 133).

Un autre trait en commun entre la femme amoureuse et Monique est le fait que l'absence de l'amant est toujours pour elles très difficile à accepter :

Jamais je ne quitte Maurice d'un cœur léger. Le congrès ne dure qu'une semaine et pourtant, tandis que nous roulions de Mougins à l'aérodrome de Nice, j'avais la gorge serrée. Il était ému, lui aussi. [...] Le jet s'est arraché du sol avec la brutalité d'un adieu. (Beauvoir, 2017 : 122).

L'absence de l'aimé devient une chose si insupportable qu'amène Monique à un état émotionnel mêlé désespoir et de résignation : « L'auto est là, rangée contre le trottoir, il l'a laissée. Elle signifiait sa présence et sa vue me réchauffait. Elle n'indique que son absence. Il est parti. Il sera parti pour toujours. Je ne vivrais pas sans lui. Mais je ne veux pas me tuer. Alors ? » (Ibid. : 233).

La femme amoureuse trouve sa joie dans l'enrichissement qu'elle apporte à son aimé et se croit indispensable pour lui, parce qu'il n'y a pas de degré dans la nécessité. Beauvoir décrit ce que selon elle est l'amour authentique ; elle dit qu'il devrait assumer la contingence de l'autre, en autre elle affirme : « L'amour authentique devrait être fondé sur la reconnaissance réciproque de deux libertés ; chacun des amants s'éprouverait alors comme soi-même et comme l'autre ; aucun n'abdiquerait sa transcendance, aucun ne se mutilerait » (Ibid. : 571).

En ce qui concerne le profil de la femme mystique Beauvoir affirme avant tout que le concept de l'amour a été assigné à la femme comme sa suprême vocation et quand elle adresse son amour à un homme elle le considère comme un Dieu. Il y a de cas où l'amour n'est pas physique, humaine ; elle choisit d'adorer la divinité en Dieu même. Beauvoir explique qu'il y a aussi des hommes qui vivent ce type d'amour mais en minorité et les femmes éprouvent une étrange sentiment affectif. L'amour humain et l'amour divin se confondent, et cela parce que le premier est aussi un mouvement vers un transcendant, l'absolu. Pour l'amoureuse il s'agit de sauver son existence contingente en l'unissant à celle d'une Personne souveraine qui représente le Tout. « Hubert et Marthe reviennent de la forêt [...] elle marche d'un pas allègre : une sainte, ivre du joyeux amour de Dieu, c'est le rôle qu'elle joue depuis qu'elle a trouvé la foi » (Beauvoir,

1972 : 9) ; dans les œuvres que nous analysons, c'est le personnage de Marthe, la sœur de Laurence, à être proche au portrait de la mystique. En effet, Marthe a projeté ses attentions à Dieux même si elle est une femme mariée, donc n'est pas une femme mystique comme la plupart des exemples que Beauvoir nous donne c'est-à-dire des saintes.

La femme mystique croit que l'amour lui est offert comme un don divin, mais ce mysticisme ne permet à la femme aucune prise réelle sur le monde, donc son attitude aussi est inauthentique.

Ces trois typologies de femmes croient d'aborder le rivage de la liberté, l'émancipation; tandis qu'en réalité ont adopté, comme dit Nahas (1957), des attitudes inauthentiques et des figures d'emprunts commodément offertes en guise de refuge ou d'alibis. L'existentialisme suggère aux femmes de rejeter tous les masques et exige de poser l'existence des femmes comme authentique et libre. En étant une existentialiste selon Beauvoir rien n'est déterminé à l'avance, donc rien n'est impossible. Donc on peut en tirer que les femmes par leurs actions peuvent ôter le masque de « l'éternel féminin », et c'est dans cette manière qu'elles sont capables de justifier leur existence, modifier leur situation et donc obtenir leur liberté. Beauvoir croit que les femmes vont être voisines au chemin pour la libération le jour qu'elles acceptent cette réalité et elles pourront conquérir l'indépendance et l'émancipation.⁵⁰

2.3 La vie inauthentique ; tableaux de vie bourgeoise dans les œuvres *Les belles images*, *A Paixão segundo G.H.* , *La femme rompue* et *Amor*.

Le concept de l'authenticité dans la philosophie beauvoirienne n'est pas fondée sur l'individualisme ou la négation de l'importance de l'autre (ce qui est une critique importante de la philosophie de Sartre) mais, lorsqu'elle est lue correctement, elle dépend en fait de la reconnaissance de notre intersubjectivité et, par conséquent, de notre lien avec les autres.

⁵⁰ Mohammadi, F. K. (2003). *Simone de Beauvoir, écrivain engagé*. (Thèse de doctorat). Nancy : Université Nancy 2, 2003, 387 p.

Le récit de Beauvoir sur l'ambiguïté vu dans le premier chapitre fournit un cadre précieux pour repenser les relations entre soi et l'autre et la manière dont l'action éthique dépend d'une compréhension appropriée de cette relation.

Beauvoir a affirmé dans *Pyrrhus et Cinéas* que les relations avec les choses ne sont pas données, elles ne sont pas établies ; nous les créons minute par minute. Certaines se terminent, certaines naissent et d'autres reviennent, changent constamment. Ainsi notre relation avec le monde n'est pas décidée dès le début, c'est nous qui le décidons. Mais nous ne décidons pas arbitrairement de tout. Ce que nous surmontons est toujours notre passé et l'objet tel qu'il existe dans ce passé. L'avenir enveloppe ce passé; le premier ne peut se construire sans le second.

Bien que *Le Deuxième Sexe* soit explicitement centré sur les femmes et leur identité, l'œuvre est une tentative d'examiner plus largement comment les êtres humains créent et comprennent le sens dans un monde ambigu et comment nous devons nous répondre les uns aux autres en reconnaissant cette ambiguïté. Comme nous avons vu, dans *Pour une morale de l'ambiguïté* la responsabilité de chacun envers les autres avec lesquels nous partageons le monde est un thème très important pour Beauvoir, et notre authenticité dépend de l'acceptation de la responsabilité qui est incluse dans notre liberté fondamentale et Beauvoir nous exhorte à assumer notre ambiguïté fondamentale parce que c'est dans la connaissance des conditions réelles de notre vie que nous devons puiser notre force de vivre et notre raison d'agir.

2.3.1 Belles images mensongères

Le roman *Les belles images* est une révolte plutôt directe contre la société du temps, en particulière contre la mentalité technocratique très populaire parmi la bourgeoisie et les classes plus aisées. Le titre du roman peut interpréter plusieurs significats. Une possible interprétation se lie au fait que Laurence travaille avec la publicité, elle produit chaque jour de belles images qui visent à vendre une vie parfaite qui n'existe pas. Une autre possible lecture du titre peut se lier au fait que le monde de Laurence est une belle image de la société qui consomme, où le lecteur voit des personnes, semblant des acteurs, qui sont superficielles et qui ne peuvent pas exprimer leurs vrais sentiments.

Le roman s'ouvre sur une scène à Feuverolles, la maison de campagne de Dominique, la mère de Laurence, et de son compagnon millionnaire, où Laurence et sa famille passent un agréable week-end à se reposer comme une famille riche classique. À un moment donné, Laurence et Dominique se rendent à l'étage supérieur de la maison pour s'installer devant un miroir. Margaret E. Gray (2008) analyse cette scène et nous montre qu'on voit les deux images féminines se multiplier dans le miroir, Dominique imitant d'autres femmes, et Laurence étudie le reflet du miroir, non pas d'elle-même, mais de sa mère. Ces images féminines absorbées dans l'observation d'une image, en l'espace d'un court paragraphe, sont écrasées par la mort ; le texte nous projette un idéal féminin au spectre de la mort :

Dans le miroir Laurence examine sa mère. La parfaite, l'idéale image d'une femme qui vieillit bien. Qui vieillit. Cette image-là, Dominique la refuse. Elle flanche, pour la première fois. Maladie, coups durs, elle a tout encaissé. Et soudain il y a de la panique dans ses yeux. (Beauvoir, 1972 : 16).

La vieillesse, avec l'image de la mort imminente qui en découle, commence à occuper l'image de Dominique dans le miroir.

Or, dans le roman on peut voir la thématique de la vieillesse de la femme, sujet analysé dans *Le Deuxième Sexe*. Selon Beauvoir l'arrêt de la fertilité chez la femme représente généralement le symbole d'une remise en question du statut de la femme-objet et constitue un risque psychologique pour la femme en crise d'identité :

La frontière de l'imaginaire et du réel est encore plus indécise dans cette période troublée que pendant la puberté. Un des traits les plus accusés chez la femme vieillissante, c'est un sentiment de dépersonnalisation qui lui fait perdre tous les repères objectifs. (Beauvoir, 2014, II : 282).

Dominique a cinquante et un ans, elle se trouve donc physiologiquement dans cette période et, comme nous avons vu, est une femme qui a des complexes et des fragilités importantes, en plus Gabriel lui a laissé, elle se trouve donc dans un moment difficile de sa vie. Cela est visible pendant une crise de Dominique, après d'avoir découvert que Gilbert ne va pas épouser la femme qu'elle pensait, mais sa fille, donc une femme très jeune et cela est encore pire pour elle :

Sur le visage blême de Dominique les larmes se mettent à couler : - Être vieille, c'est déjà affreux. Mais je me disais que Gilbert serait là, qu'il serait toujours là. Et puis non. Vieille et seule : c'est atroce. - Tu n'est pas vieille. - Je vais l'être. - Tu n'est pas seule. Tu m'as, tu nous as. Dominique pleure. Sous les masques, il y a une femme de chair et de sang, avec un cœur, qui se sent vieillir et que la solitude épouvante. (Beauvoir, 1972 : 51).

Pour en revenir à la scène du miroir ; cette situation évoque le mythe de Narcisse d'Ovide, dans lequel les symboles du miroir et de la mort se chevauchent de manière très suggestive, comme c'est le cas dans ce roman ; dans le destin de Narcisse, le miroir joue un rôle fondamental, le garçon accroché à son image se languit et meurt devant son propre reflet. Gray (2008) constate que dans cette scène Narcisse ne hante pas seulement Dominique, mais aussi Laurence. En fait, tout comme Narcisse, Laurence ne se rend pas compte qu'elle est séduite par une image ; comme Narcisse succombe à l'attrait envoûtant de son propre reflet, Laurence est envoûtée par une idéologie sociale althussérienne qui la "salue" en la positionnant comme une épouse accomplie, une mère dévouée, une travailleuse couronnée de succès. Curieusement, Laurence est elle-même impliquée dans cette scène particulièrement dense de miroir, de parodie et de mort. Étudiant l'image de sa mère plutôt que la sienne, Laurence ignore apparemment que le miroir unit les deux femmes dans un destin commun et morbide : une existence de mort dans la vie qui, comme Narcisse, est asservie à une image. L'allusion à l'inéluctabilité de la mort qui hante Dominique, suggérée par le miroir, concerne donc aussi Laurence, qui se languit inconsciemment devant une image séduisante d'elle-même qu'elle ne parvient pas à reconnaître comme telle. Pourtant, dans cette scène de la chambre, il y a un troisième regard et il se porte sur un miroir qui est un miroir à trois faces, comme pour nous inciter à prendre en compte cette troisième présence implicite, la nôtre. En suivant le regard de Laurence après celui de Dominique, notre implication dans la dynamique narrative du narcissisme et de l'abjection devient évidente. En effet, la dynamique même de l'abjection qui caractérise le rejet de sa mère par Laurence n'est que trop suggestive de notre propre réponse à Laurence elle-même : notre tendance à la rejeter comme une victime inconsciente et non critique de son époque. Selon Gray (Ibid.), les lecteurs sont trompés par cette scène tout comme Laurence semble ensorcelée, presque anesthésiée, par son identité de "belle image". En effet, tout comme Laurence représente une version

à peine plus discrète des parodies féminines de Dominique, le lecteur spectateur n'est peut-être pas conscient de sa propre performance sexuelle forcée, tout comme Laurence l'est d'elle-même.

Cette scène de miroir nous montre que, en tant que lecteurs, notre "je" narcissique est gravement impliqué dans le "elle" abject avec lequel la distance entre nous et le protagoniste est maintenue. Gray (Ibid.) affirme que sa théorie fait écho à la discussion de Holland sur le symbolisme présent dans les scènes où le miroir apparaît, mais établit un lien entre le miroir et la mort, démontrant la disparition des parodies de Laurence en faveur d'un avenir non écrit, plus risqué et loin de l'illusion. Selon sa théorie, Laurence dans le miroir ne se voit pas pour la première fois, comme l'affirme Holland : « dans son dernier geste, c'est comme si Laurence se voyait vraiment pour la première fois » (2000 : 156)⁵¹, elle se voit comme un mythe : la nature de l'identité qui est éternellement improvisée et inexplorée, ce qui fait de toute vision unifiée du moi une fiction.

Gray (2008) poursuit son analyse en prenant comme exemple la description de la scène dans laquelle Laurence et Jean-Charles se détendent à la maison : Laurence est assise à son bureau et travaille sur ses projets publicitaires tandis que Jean-Charles lit un journal intime, un pull en cachemire drapé sur les épaules. Laurence, bien consciente de la grâce visuelle qu'évoque la scène, de la beauté des sujets, de l'harmonie des couleurs, en profite pour la retravailler en publicité: « Quelle jolie image publicitaire » (Beauvoir, 1972 : 20). La scène est reflétée, répliquée, mais dans une séquence incongrue, et Laurence fait une évaluation légèrement ironique de Laurence, sa perception est non seulement aliénante, mais aussi parodique : la "charmante image publicitaire" corrompt la scène, sa grâce spontanée est vulgarisée par l'objectif commercial dont Laurence l'investit, « Tout ce qu'elle touche se change en image » (Ibid. : 21).

Gray (2008) analyse une troisième scène qui pose au centre l'image du miroir; Laurence est avec Jean-Charles dans une boutique appelée "Manon Lescaut", il décide d'acheter un collier pour sa femme. Laurence s'efforce de sourire et d'avoir l'air reconnaissante lorsqu'elle laisse Jean-Charles lui attacher le collier, très coûteux et non désiré, autour du cou, cet objet devient donc le

⁵¹ Gray, Margaret E. (2008) "Narcissism, Abjection and the Reader(e) of Simone de Beauvoir's Les belles images," *Studies in 20th & 21st Century Literature*: Vol. 32: Iss. 1, Article 3.

symbole de son joug d'épouse et de mère bourgeoise. Dans ce moment on nous donne une inscription ironique du conte du dix-huitième siècle de l'abbé Prévost, une « parfaite image du couple qui s'adore encore après dix ans de mariage » (Beauvoir, 1972:141). L'amour immortel qui, malgré les difficultés, unit Manon Lescaut et Des Grieux est parodié. Laurence s'efforce de sourire et d'avoir l'air reconnaissante lorsqu'elle laisse Jean-Charles lui attacher un collier coûteux et indésirable autour du cou ; cet objet incarne le symbole de son joug en tant qu'épouse et mère bourgeoise. Laurence se voit avec Jean-Charles dans le miroir et observe la scène de l'extérieur en l'analysant froidement : une belle image du bonheur bourgeois parfait, tel que le percevrait un œil étranger. Même le verbe “assujettir” n'est pas un choix causal, il est utilisé pour décrire l'attachement du collier autour du cou de Laurence et évoque la domination et la soumission, confirmant ainsi que le lien dans lequel Laurence se trouve, au sein d'un couple bourgeois apparemment parfait, est une imposition aussi importune que ce collier.

La scène finale impliquant le topos narcissique de l'image de soi mortelle clôt le roman. Laurence, pratiquement pour la première fois dans le roman, vient d'imposer sa volonté et d'obtenir une concession importante de Jean-Charles ; Catherine ne sera pas protégée des vérités cruelles du monde, comme Laurence l'était elle-même lorsqu'elle était enfant et adolescente, mais elle pourra passer les vacances de Pâques avec son amie Brigitte, une jeune fille très brillante et trop bien informée, qui est perçue comme une menace pour Catherine. Cependant, dans cette scène finale, Laurence semble revenir à son modèle de soumission à Jean-Charles, en mettant en scène des clichés féminins et linguistiques épuisés. Laurence, en se brossant les cheveux, pense : « pour moi les jeux sont faits » (Beauvoir, 1972: 183), se maquille et dit à Jean-Charles avec un sourire forcé : « moi non plus, je n'aime pas te contrarier » (Ibid.).

Les gestes féminins surdéterminés de cette scène stéréotypée de boudoir correspondent à son attitude de résignation. Laurence semble s'accepter comme rien de plus qu'une “jolie image”, se résignant à jouer le rôle qu'on lui a assigné. Les dernières lignes de cette scène, et du roman lui-même, semblent confirmer la résignation de Laurence face à sa vie ; elle se démontre à la fois déterminée à propos du fait que l'avenir de ses filles doit être différent de son propre destin, et

incertaine de ce que sera précisément cette différence: « mais les enfants auront leur chance. Quelle chance ? elle ne le sait même pas » (Ibid.).

Catherine, la fille aînée de Laurence et Jean-Charles, est une enfant très sensible et réfléchie. À un certain moment, elle commence à se poser beaucoup de questions sur la vie et à pleurer la nuit. Cela est dû au fait qu'elle a commencé à se fréquenter avec une fille de sa classe, Brigitte, qui est plus mûre que les enfants de cet âge. La famille de Catherine, en particulière son père, pense que ces réflexions ne sont pas bonnes pour elle et qu'il n'est pas normal qu'une fille de son âge soit aussi perturbée par les problèmes du monde. Laurence se demande à plusieurs fois la raison pour laquelle il est si difficile pour Catherine être heureuse, pourquoi elle se trouve dans cette situation d'inquiétude même si elle semble tout avoir.

Après quelques événements Laurence commence à se rendre compte du fait qu'elle n'élève pas ses filles, en particulier Catherine, à sa propre manière ; son mari Jean-Charles, et même des autres proches semblent avoir plus d'influence qu'elle, qui est la mère. Laurence métabolise qu'on veut faire de Catherine une image ; une belle image, tout comme l'on fait avec elle au cours de son enfance, adolescente et même dans le présent. Laurence en avant ouvert les yeux sur cette situation se révolte, avant tout contre son mari⁵² : « Sous prétexte de guérir Catherine de cette « sensiblerie » qui inquiétait Jean-Charles, on allait la mutiler » (Ibid. : 159).

Dans le roman c'est le mari de la protagoniste qui incarne la mentalité technocratique, il est tout projeté sur la modernité : « Elle écoute en silence Jean-Charles qui décrit la cité future. Inexplicablement, ça le ravit, ces merveilles à venir qu'il ne verra jamais de ses yeux » (Beauvoir, 1972 : 11), son personnage est en contraposition avec le père de Laurence qui, au contraire, n'a pas de confiance en l'avancement technique et démontre à plusieurs reprises de la mélancolie pour le passé, et on voit de scènes de débats à ce sujet :

Son père et Jean-Charles sont engagés dans une de ces discussion qui les opposent chaque mercredi. - Mais non les hommes n'ont pas perdu leurs racines, dit Jean-Charles avec impatience. La nouveauté, c'est qu'ils sont

⁵² Eriksson, L. (2004). *Mariage et sexualité dans Les belles images de Simone de Beauvoir – une comparaison avec les années 60 en France.*

enracinés planétairement. - Ils ne sont plus nulle part, tout en étant partout. Jamais on n'a si mal du voyager. (Ibid. : 40).

Laurence à propos de ça ne donne pas clairement au lecteur son propre point de vue ; en effet, comme on a déjà dit, elle semble être souvent détachée, mais certaines affirmations nous font penser qu'elle soit plus orientée vers la façon de penser de son père : « Jean-Charles vit déjà en 1985, papa regrette 1925. Du moins il parle d'un monde qui a existé, qu'il a aimé : Jean-Charles invente un avenir qui ne se réalisera peut-être jamais », « -Ton père est vraiment le type de l'homme qui refuse d'entrer dans le XXe siècle, dit Jean-Charles une heure plus tard. -Toi, tu vis dans le vingt et unième, dit Laurence en souriant » (Ibid. : 41).

2.3.2 L'inauthenticité selon G.H.

La protagoniste du roman *A Paixão segundo G.H.* est une femme appartenant à la classe brésilienne très aisée, sûre de son identité et de ses choix, vivant dans une grande maison et menant une vie tranquille où tout semble parfait, ordonné. Ce qui ressort de la narration et du parcours introspectif de la protagoniste, c'est que cette femme, dont nous ne connaissons que les initiales de son nom (qu'on a dit représenter le genre humain) est en réalité prisonnière d'une vie qui, derrière cette apparente perfection, il y a une femme qui cache un monde à l'intérieur d'elle-même et qui a un profond besoin de recherche identitaire.

G.H. affirme que son appartement lui ressemble, avec son obscurité et sa lumière sombre, et qu'il est tout aussi imprévisible qu'elle. Fonseca (2020) soutient que cette communion dynamique entre l'être humain et la maison, cette rivalité dynamique entre la maison et l'univers, c'est ce qui fait que la maison n'est pas inerte et simplement géométrique, mais qu'elle est complexe, dotée d'expériences existentielles.

Le philosophe Bachelard (1961 : 97), dans son essai *La poétique de l'espace*, à propos des concepts de l'image et de la maison affirme : « Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est, « un état d'âme » Même reproduite dans son aspect extérieur,

elle dit une intimité ». ⁵³ Fonseca (2020) souligne que peu importe que la maison soit grande ou petite, somptueuse ou modeste, elle est notre “canto do mundo”⁵⁴, où nous développons notre espace de vie.

Un membre de la classe dominante se comporte comme ses pairs, c'est-à-dire qu'il suit également un modèle de logement. G.H., réfléchissant à son comportement en tant que partie intégrante du style de vie de la logique de classe, déclare :

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. (Lispector, 2009 : 19).

La protagoniste révèle que son appartement et sa vie sont une réplique, que rien n'est vraiment authentique :

Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. [...] decalcar uma vida provavelmente me dava segurança exatamente por essa vida não ser minha: ela não me era uma responsabilidade. (Ibid. : 19-20).

En poursuivant sa réflexion, G.H. utilise la métaphore des guillemets pour évoquer l'absence d'essence dans l'existence bourgeoise de l'époque, une vie immergée dans des schémas de consommation, dans un style de vie superficiel et torpide vécu par la classe sociale aisée : « Como se ama a uma ideia. A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu » (Lispector, 2009 : 29).

L'appartement où se déroule la scène est confortable et luxueux, mais c'est aussi un environnement froid et anonyme, sans aucun signe distinctif de son propriétaire. L'identité de ce lieu est effacée, il en va de même pour G.H., son identité n'est pas visible, et elle ne commence à la chercher minutieusement qu'à

⁵³ On verra en détail les conceptions inhérentes à la maison dans le prochain chapitre.

⁵⁴ Coin du monde.

partir du moment où elle entre dans la chambre de son ancienne employée et se confronte avec l'altérité.

2.3.3 Monique ; une image inauthentique

À propos de *La femme rompue*, La Londe (2010) remarque que le sens figuré du terme "rompue" peut être "détruit", comme fiançailles rompues, et suggère qu'on peut imaginer plutôt que Monique reste brisée et se reconstitue comme les morceaux d'un miroir. La Londe (Ibid.) explique qu'en parlant de "femme détruite" il faut analyser Monique aussi telle qu'elle était dans sa vie qui précède sa crise. Avant la désintégration de son mariage, Monique ressemblait à une "image inauthentique" dont parle Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*. Son mariage était une espèce de chemin de fuite et une revendication de sa liberté.

Beauvoir (2014, I : 23-24) à propos de la femme qui poursuit l'inauthenticité écrit : « Elle était la proie de volontés étrangères, coupée de sa transcendance, frustrée de toute valeur. Dans le chemin facile, on évite l'angoisse et la tension de l'existence authentiquement assumée ». La dépression de Monique, en revanche, se traduit en un refus "d'être l'Autre." Elle refuse la complicité avec l'homme, autrement dit, elle renonce à tous « les avantages que l'alliance avec la caste supérieure peut conférer » (Ibid.).

On va voir un épisode-clef d'inauthenticité présent dans le texte. Le lendemain de Noël, Maurice et Monique vont au restaurant, comme au bon vieux temps, et la femme fait des réflexions ;

Tous ces couples...Bien habillées, parées, coiffées, maquillées, les femmes riaient en montrant leurs dents soignées par d'excellents dentistes. L'homme allumait leur cigarette, leur versait du champagne, ils échangeaient des regards et de petits mots tendres. Les autres années, le lien qui unissait chacune me semblait palpable. Je croyais au nôtre. A présent je voyais des individus disposés au hasard l'un en face de l'autre. De temps en temps, le vieux mirage ressuscitait ; Maurice me semblait soudé à ma peau [...] Et puis de lui à moi, plus rien ne passait : deux étrangers. J'avais envie de crier : tout est faux, c'est de la comédie, c'est de la parodie ; boire ensemble du champagne, ce n'est pas communier. En rentrant chez nous, Maurice m'a embrassée : - C'était une bonne soirée, n'est-ce pas ? Il avait l'air content et détendu. J'ai dit oui, bien sûr. (Ibid. : 217).

Ce n'est pas un hasard si les lieux et les situations où se déroule cette sensation et prise de conscience des protagonistes sont élégants et luxueux, cette atmosphère contribue à nous évoquer une sensation de peu d'authenticité, et il paraît de se trouver face à une image publicitaire. On peut dire que c'est pas un hasard aussi le fait que ces scènes ont lieu dans la période des fêtes de Noël ; cette période est probablement la fête la plus commercialisée dans le monde occidental depuis le boom économique à nos jours, dont le capitalisme a fait un de ses chevaux de bataille, où les belles images de luxe et perfection sont toujours au premier plan dans l'imaginaire collectif occidental.

Le 31 décembre Monique et Maurice passent le réveillon chez Isabelle, et Monique remarque : « De nouveau nous étions un couple quand nous sommes arrivés chez Isabelle » comme s'ils jouent un rôle. Monique raconte d'avoir bu un peu et pour la première fois depuis beaucoup de temps elle s'est sentie gaie, et d'avoir parlé des Salines de Ledoux et à les décrire en détail et se laisse à des considérations :

Ils ont écouté, posé des questions mais je me suis demandé soudain si je n'avais pas l'air d'imiter Noëllie, de vouloir briller comme elle et si Maurice, une fois de plus, ne me trouvait pas dérisoire. Il paraissait un peu crispé. J'ai pris Isabelle à part : - J'ai trop parlé ? J'ai fait un numéro ridicule ? – Mais non, a-t-elle protesté, c'était très intéressant ce que tu as dit ! (Ibid. : 218).

On peut voir comment Monique n'est pas sûre d'elle-même, elle a l'habitude d'adapter ses attitudes à celles de son mari, et une fois qu'elle agit sans trop penser elle devient paranoïaque. On voit le même thème de l'imitation qu'on a vu dans *Les belles images*, où Dominique et Laurence imitent toujours quelqu'un d'autre ; on dirait que Monique a l'impression de s'être comportée en manière inauthentique, et se demande donc si voulait imiter Noëllie, en se préoccupant à ce que les autres pensent d'elle.

2.3.4 Ana

Dans le conte *Amor*, le microcosme de la famille fournit le contexte de la confrontation critique avec l'Autre au moment de l'épiphanie. Chez Ana, la protagoniste, le travail de médiation culturelle est visible dans la manière dont elle s'identifie à son rôle de mère et de femme au foyer : « For caminos tortos,

viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se tivesse inventado » (Lispector, 1998 : 20).

Clark (1990) explique que, comme il est typique de la position des femmes dans la société patriarcale (ainsi que dans la théorie lacanienne dans laquelle, en raison de la division phallique, le sujet féminin est défini par le manque, et même la maternité n'a qu'une signification patriarcale), Ana voit son existence de soignante intimement liée à un processus cosmique dans lequel elle « fazia obscuramente parte das raizes negras e suaves do mundo. Ela alimentava anonimamente a vida » (Ibid. : 21).

Dans la conclusion du conte on voit l'élément du miroir, Ana est assise et se regarde dans le miroir. La métaphore de la phase du miroir, comme l'on a vue dans le roman *Les belles images*, décrit l'incapacité à se reconnaître dans une représentation idéale, et décrit également la manière dont Ana construit un moi fictif en s'identifiant à son rôle de mère et épouse : « Alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera [...] Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu o seu rosto um ar de mulher » (Ibid.).

À travers la description de la vie de ces femmes on voit que chez elles se dégage un sentiment d'insatisfaction, d'inquiétude, mais aussi de résignation. Ana passe la journée à faire du shopping, rencontre un aveugle et s'évade, spatialement et symboliquement, dans le beau jardin botanique de la ville ; c'est grâce et à travers ces événements qu'elle prend conscience de sa situation et de la possibilité de s'émanciper en prenant les rênes de sa vie et en étant capable de changer, à commencer par sa vie quotidienne.

2.4 Le rapport avec l'Autre

2.4.1 Le rapport maternelle

En ce qui concerne le rapport maternelle, Beauvoir trouve que la tâche la plus importante de la mère aux regards de sa fille était celle de faire de sa fille une "vraie femme" que les hommes, et en générale la société masculine, acceptent ; en croyant ça Beauvoir se base sur sa propre expérience d'éducation bourgeoise et les exigences de la société de son époque. En effet, Beauvoir explique et analyse en détail dans le chapitre "Formation" de *Le Deuxième Sexe*

l'importance de l'éducation et de la culture dans la société et combien les différences au niveau éducatif vont influencer le futur des femmes.

L'éducation de la femme dès son enfance vise à ne permettre pas qu'elle perde sa féminité, et la mère a un rôle fondamental ; elle contrôle ses devoirs, comportements, livres, jouets et choisie les amies, en outre elle apprend déjà les tâches domestiques. Donc la mère s'efforce de donner à sa fille une éducation et de la former selon la tradition avec le but qu'elle soit acceptée dans la société. Pour ces raisons les relations avec la mère et ses normes éducatives sont fondamentales pour la formation de la femme et marquent énormément son avenir et destin féminin. Donc si la mère instaure une relation juste et raisonnable envers sa fille elle sera une femme d'un caractère fort, et aura confiance en elle, par contre, si le rapport entre mère et fille est difficile et la fille subit des humiliations et mépris elle aura beaucoup d'insécurités, deviendra une femme vulnérable, dépendante des autres donc incapable de gagner sa vie toute seule.

Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* et dans l'autobiographie *Mémoires d'une jeune fille rangée* indique dans quelle mesure le destin de la femme est conditionné par l'éducation qu'elle reçoit et par la culture, encore très imprégnées de stéréotypes, et c'est sous la pression de cette éducation que les filles sont obligées de subir les injustices d'une société masculine. Beauvoir parle du fait que même dans son époque il y a encore beaucoup de familles dont les parents, surtout les pères, désirent avoir des garçons plutôt que des filles ; cela est une mentalité très ancienne mais toujours présente, plus au moins fortement, dans tout le monde. En outre Beauvoir déclare que la majorité des familles partageaient la pensée qu'il y avait des études et professions réservés aux hommes et que les filles n'étaient pas capables dans certains domaines et d'obtenir un succès, en générale on pensait qu'elles n'avaient pas le besoin d'avoir des ambitions, cela se lie au discours du travail, que nous verrons dans ce chapitre. Beauvoir donc souligne qu'en général l'intelligence d'une fille a peu d'importance pour les parents ; c'est l'apparence et la beauté, capables de générer l'attraction physique, qui avaient la vraie valeur.

Par le biais de la fiction, Beauvoir a voulu illustrer la complexité typique des relations psycho-affectives entre mère et fille, relations qui ont inévitablement des répercussions sur les relations conjugales. Pierre-Delphine (2013) fait noter que la romancière reproduit certains modèles décrits une

vingtaine d'années plus tôt dans l'essai *Le Deuxième Sexe*, mais sa fiction ne vise pas à reproduire l'expérience réelle à travers des cas cliniques, propose plutôt une représentation stylisée et dramatisée des relations humaines.

Le conflit intergénérationnel est au cœur de la crise existentielle des mères dans *La femme rompue*. Il est également inextricablement lié à la crise conjugale qui sous-tend les histoires. L'image maternelle qui ressort le plus de toutes les nouvelles de Beauvoir est une figure maternelle négative, et les thèmes du contrôle maternel et de la tyrannie sont prédominants dans les récits.

Beauvoir s'intéresse plus particulièrement à la relation mère-fille. Dans son processus de formation, l'identité féminine, contrairement à l'identité masculine, ne semble jamais atteindre une autonomie complète, l'attachement à la mère n'est jamais complètement rompu, pas plus que le contact et la fusion qui marquent fortement la relation mère-fille. Cette relation est marquée par un subtil mélange d'attraction et de répulsion qui détermine la relation complexe entre mère et fille. Étant donné que les œuvres que nous analysons se situent précisément dans un contexte où les mères élèvent leurs enfants selon la différence des sexes, en partie vécue par Beauvoir elle-même, on peut voir dans cette absence un moyen, une porte d'accès pour se détacher dans son écriture du schéma mère-fille "traditionnel" qui supposerait une reproduction continue des stéréotypes.⁵⁵

En analysant attentivement *Les belles images* et *La femme rompue*, il apparaît que les œuvres autobiographiques de Beauvoir et sa fiction forment une dialectique dans laquelle des questions cruciales telles que la relation mère-fille sont examinées à travers la lentille pénétrante d'une féministe de plus en plus militante qui se trouve déchirée entre sa dette envers une enfance heureuse et sûre et sa conviction que la maternité et la vie de famille empêchent les femmes de jouir de leur plein potentiel et d'en tirer profit.⁵⁶

⁵⁵ Nicolas-Pierre, D. (2013), L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman. (thèse de doctorat). Littérature française du XXe siècle. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2013, 555 p.

⁵⁶ Patterson, Y. A. (1986). *Simone de Beauvoir and the Demystification of Motherhood*. *Yale French Studies*, 72, 87–105. <https://doi.org/10.2307/2930228>.

2.4.1.1 *Le rapport maternelle dans Les belles images*

Dans le roman *Les belles images* l'un des personnages principaux est la mère de Laurence, Dominique. Le rapport que la protagoniste entretient avec sa mère est plutôt ambigu et on va l'analyser dans ce paragraphe. Laurence est à son tour une mère et a deux enfants, Catherine, l'ainée, et Louise, donc on va observer aussi le lien de l'héroïne vis-à-vis de ses filles, en particulière celui avec Catherine. Le personnage de Laurence est plutôt compliqué ; elle est à bien des égards une femme en perpétuel décalage entre les responsabilités traditionnelles d'épouse et de mère dans une vie bourgeoise et un monde professionnel et à la mode. Son intelligence, le succès de sa carrière publicitaire et sa sensibilité font de Laurence une possible femme moderne et indépendante décrite dans le deuxième volume de *Le Deuxième Sexe* ; elle n'est pas encore totalement consciente de soi mais est en train de vivre sa vie avec une plus grande conscience.

Patterson (1986) remarque que c'est peut-être la fermeté de Beauvoir face aux risques de la vie familiale qui l'a conduite à faire du personnage de Laurence une femme confuse et souffrante, ne sachant pas quelle voie emprunter pour trouver une identité propre et satisfaisante.

2.4.1.1.1 *Laurence et Dominique*

Le portrait de la mère de Laurence est ambigu mais plutôt détaillé. À travers les descriptions nous avons une image de Dominique que nous renvoie à l'idée des stéréotypes ; elle est en effet décrite comme une femme « Imitant toujours quelqu'un faute de savoir inventer des conduites adaptées aux circonstances. On la prend pour une femme de tête, maitresse de soi, efficace... » (Beauvoir, 1972: 125). En effet, Dominique se présente comme un personnage « inachevé », elle calque ses faits et gestes sur ceux qui l'entourent⁵⁷. Avec cette attitude parfois elle est inappropriée, par exemple « un peu trop élégante [...] (qui imite-t-elle ?) », et à travers la question entre parenthèse le narrateur met l'accent sur le caractère d'imitation, l'inauthenticité de Dominique.

⁵⁷ Decouttere (2022) remarque que l'imitation des femmes de la bourgeoisie parisienne des années soixante par Dominique peut ainsi être rapprochée de la théorie sartrienne.

La relation entre les deux se construit sur des stéréotypes ; on voit un exemple dans cet extrait : « Dominique pose des questions, par principe, mais elle trouverait indiscret que Laurence lui donne des réponses inquiétantes, ou simplement détaillées » (Ibid.: 17), et cela est réciproque: « Laurence parle. Elle dit des mots cueillis jadis sur les lèvres de sa mère ; dignité, sérénité, courage, respect de soi, faire bonne figure, se conduire avec classe, avoir le beau rôle » (Ibid.: 51). Même à travers les expressions « faire bonne figure » et « par principe » on peut noter que Laurence et Dominique essaient d’agir, l’une envers l’autre, selon des stéréotypes, comme il serait attendu qu’une fille et une mère se comportent dans certaines situations, et donc il est évident aux yeux du lecteur que leurs échanges restent superficiels, Laurence le ressent et parvient à avoir une image plutôt lucide :

Laurence descend lentement l’escalier. Quelque chose se convulse dans sa poitrine et l’empêche de respirer. Elle préférerait fondre de tendresse et de tristesse. Mais il y a ce cri dans ses oreilles, elle revoit ce regard méchant. Rage et vanité blessée, douleur aussi déchirante qu’une peine d’amour : mais sans amour. [...] Et Dominique, a-t-elle jamais aimé ? Peut-elle aimer ? (Ibid. : 52).

La perpétuation de stéréotypes de la partie de Dominique, comme l’imitation de la figure de la mère attentive à ses enfants, amène Laurence à agir comme telle, toutefois cette reproduction du stéréotype n’est pas en ligne avec ses sentiments.⁵⁸

Dominique est aussi présentée comme une femme socialement haut placée, qui a fait des efforts pour gagner sa position sociale, on dit qu’elle « a traité les gens comme des obstacles à abattre, et [...] en a triomphé » (Ibid.: 125), toutefois elle n’est pas bien entourée ; malgré toutes ses relations, ou mieux « Une masse de relations » (Ibid. : 98) , elle n’a pas de vrais amis dans son entourage, donc il est souligné le caractère de solitude de cette femme.⁵⁹

En ce qui concerne les rapports affectifs entre Laurence et Dominique, ils sont plutôt froids ; les marques d’affection sont rares et incommodes : « Elle prend

⁵⁸ Y. A. Patterson, *op. cit.*

⁵⁹ Decouttere, L. (2022). *L’émancipation féminine dans la littérature d’après-guerre : perspectives comparées de la France et de l’Espagne (La mujer nueva de Carmen Laforet, Ravages de Violette Leduc, Entre visillos de Carmen Martín Gaité et Les belles images de Simone de Beauvoir)*. (Thèse de maîtrise). Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 2022, 126 p.

les mains de Laurence, dans un geste inhabituel, gênant ; ses doigts se crispent sur les poignets » (Ibid. : 52). Laurence utilise plusieurs fois des mots très forts aux égards de Dominique; elle dit d'éprouver horreur de sa mère, et ce manque d'amour s'avère réciproque, Laurence décrit sa mère avec des adjectives liés au monde animal qui illustrent Dominique comme si elle était une bête, ou un monstre : « avait tout de même trouvé sa mère assez féroce » (Ibid. : 17), « c'est comme d'entendre grincer une langouste » (Ibid. : 52), « il fait si noir dans ce cœur, des serpents s'y tordent » (Ibid. : 117) et dont la souffrance « ne l'humanise pas » (Ibid. : 52), « Des langoustes grincent dans ses oreilles » (Ibid. : 97).

Toutefois la relation entre les deux ne se limite pas à cette (més)entente. En effet, de façon contradictoire Laurence ressent de l'empathie envers sa mère ; depuis que Gilbert a quitté Dominique pour marier une femme plus jeune, Laurence a parfois une certaine pitié envers elle, mais dans une manière insolite, un peu « comme elle aurait pitié d'un crapaud blessé, sans se décider à le toucher » (Ibid. : 125), et montre quelques gestes tendres à son égard ; elle lui donne des conseils et lui dit qu'elle est une femme indépendante que peut vivre bien sans un homme, il paraît que Laurence pense vraiment ces choses mais toute la narration des événements et les réflexions de Laurence montrent que la protagoniste est mal à l'aise et est sincèrement choquée et préoccupée par les réactions de sa mère.

Les fictions précédentes à *Les belles images* traitaient déjà de l'ambivalence du rapport à la mère. Dans ce roman le plus flagrant dans la relation entre mère et fille et la distance affective entre les deux se traduisait par l'emploi du prénom pour désigner Dominique : Laurence la surnomme très rarement « maman » : « – Dominique chérie, tu dois être fière de toi. Et ne plus te sentir humiliée, plus jamais » (Ibid. : 115).⁶⁰ Bien que Laurence protège sa mère malgré tous les problèmes, par exemple quand elle la surveille pour lui éviter des actes extrêmes comme le suicide (Nicolas-Pierre (2013) utilise à juste titre pour décrire cette situation le verbe « materner ») elle le fait sans amour ; cela est indicative d'un rapport mère-fille renversé, emblématique du

⁶⁰ Ibid.

déséquilibre affectif entre les deux ; pour Laurence il est impossible de s'identifier à cette mère qu'elle voit comme une figure « étrangère » à soi, la seule identification possible chez les rapports mère-fille dans les romans de Beauvoir semble être négative, situation qui est définie par Nicolas-Pierre (2013) comme l'effacement de la féminité.⁶¹

Toujours en ce qui concerne le thème du miroir on peut voir comment les vies des deux femmes coïncident et en quelque sorte se mêlent, comme une image spéculaire. Les événements de la vie de Dominique correspondent à ceux de la fille: le succès professionnel précoce, la vie de couple à l'apparence tranquille mais avec un amant et même les deux filles. En outre, la dépendance morale de Laurence vis-à-vis de son père est peut-être une variante plus noble de la dépendance émotionnelle et sociale de Dominique vis-à-vis de son partenaire Gilbert, un homme incroyablement riche et gentleman, qui en réalité se démontre arriviste et agressif. Chez les deux femmes, une certaine froideur devient caractéristique, indiquant une dangereuse similitude qui les lie. Cependant, tout comme l'indifférence et la distance de Laurence à l'égard de sa mère semblent similaires à celles de Dominique, ces qualités représentent paradoxalement aussi un effort inconscient pour se distancer de cette similitude engloutissant. Bien que Laurence rejette sa mère, en comparant cruellement la souffrance de Dominique au grincement inarticulé des pinces d'une langouste, une telle répudiation semble symptomatique de l'effort ténu de Dominique pour se construire. En d'autres termes, la construction de soi de Laurence semble dépendre de façon suspecte du rejet de celle de Dominique ; dans l'effort de Laurence pour se distancier de sa mère, Dominique est trop "abjecte". Selon Laurence, elle devient, bien qu'involontairement, un désordre forcé de Dominique. La construction de soi de Dominique est basée sur la répudiation : répudiation de sa propre enfance où elle était isolée, de son mari inadéquat (dans les termes carriéristes de Dominique), répudiation d'un travail qui ne la satisfait pas pleinement.

Dans la scène du miroir dans la chambre dont on a parlé, Laurence n'observe pas soi-même, elle scrute le reflet de sa mère dans le miroir : cette

⁶¹ D. Nicolas-Pierre, *op.cit.*

scène nous donne une image curieusement ambiguë de mère et fille. Cependant, nous commençons à nous rendre compte que Laurence n'est pas seulement un pastiche de Dominique, mais en fait elle incarne plusieurs répliques. À un certain moment Laurence affirme avec confiance : « J'ai explicité le conflit...il ne me déchire plus. Je suis au net avec moi-même » (Beauvoir, 1972: 44). Cette confiance en un moment de résolution définitive est révélatrice de la vision de Jean-Charles, centrée sur une croyance technocratique en un avenir meilleur. La certitude de Laurence d'avoir résolu les problèmes de son passé est implicitement désignée par le texte comme une position confortable et machiste qu'elle devrait rejeter. Avec l'affirmation « Je suis en paix avec moi-même », Laurence fait preuve d'une confiance excessive dans la résolution des problèmes qui reflète de manière parodique son mari, symbole de la pensée positive tournée vers l'avenir; cette attitude de confiance extrême est ensuite démantelée par la dernière ligne du texte, « Elle ne le sait même pas » (Beauvoir, 1972 : 183).⁶²

Dans le roman il y a une autre relation qui nécessite d'être analysée, c'est-à-dire celle entre père et fille : « C'est son père qu'elle aime le plus, le plus au monde, et elle voit Dominique bien davantage. Toute ma vie ainsi : c'est mon père que j'aimais et ma mère qui m'a faite » (Beauvoir, 1972 : 33). Dans le cas de Laurence on est face à la situation typique où l'amour pour le père, que dans le cas de Laurence Nicolas-Pierre (2013) définit comme quasi-incestueux, est proportionnel à la désaffection que la fille éprouve pour sa mère.

« Avec son père, même les banalités ne sont pas banales : à cause de cette lueur complice dans ses yeux. Ils ont tous deux le goût de la complicité : ces instants où on se sent aussi proches que si on ne vivait que l'un pour l'autre » (Ibid. : 34) ; Laurence cherche chez les hommes de sa vie c'est-à-dire son mari Jean-Charles, et Lucien, son amant, cette lueur de vie qu'elle trouve seulement chez son père, comme elle-même dit : « quelque chose que les autres n'ont pas » (Ibid. : 14) seul lui la possède et continue de l'émerveiller: « Être à soi-même une présence amie ; être un foyer qui rayonne de la chaleur » (Ibid. : 36). On voit que c'est grâce à son père que Laurence ne se sent pas seule : « Ce fragile édifice

⁶² M. E. Gray, *op. cit.*

si menacé, notre vie, à porter seuls. Est-ce ainsi pour tout le monde ? Tout de même, moi j'ai papa » (Ibid. : 98).

La différence de traitement entre ses deux parents se remarque à plusieurs reprises : Laurence ne voit pas son père vieillir, elle le perçoit presque comme éternel ; « La véhémence de son père réjouit Laurence ; il est resté si jeune, le plus jeune de tous » (Ibid., 146), tandis qu'elle voit clairement sa mère vieillir et remarque son « cou de très vieille femme » (Ibid. : 114). En outre, même la considération de Laurence par ses parents est différente, et cela permet à Laurence de considérer son père comme le seul capable de la comprendre et soutenir. Laurence souligne leurs réactions lorsqu'elle s'adresse à eux ; Dominique répond avec une attitude sur la défensive : « - J'ai quelque chose à te demander... - Quoi donc ? La voix de Dominique est froide » (Ibid. : 14), alors que son père est « Tout de suite attentif, accueillant et ne connaissant pas d'avance la réponse » (Ibid. : 36). Les comportements de Laurence aux égards de son père et les sentiments contrastants pour sa mère peuvent être interprétés sous l'angle du complexe d'Œdipe.

Laurence éprouve aussi jalousie envers sa mère ; après le voyage en Grèce avec son père elle prend connaissance du fait que ses parents pensent de se réunir après beaucoup d'années et Laurence a du mal à accepter cette nouvelle, elle est envahi par un sentiment d'incompréhension et de révolte : « Je suis tout simplement jalouse. Œdipe mal liquidé, ma mère demeurant ma rivale. Électre, Agamemnon. Est-ce pour cela que Mycènes m'a tant émue ? Non. Je suis jalouse » (Ibid. : 179); elle mentionne Électre, en se référant au complexe d'Électre qui serait donc l'équivalent du complexe d'Œdipe pour les chercheurs attentifs à la différence des genres.

Fonseca (2020) fait une intéressante comparaison entre Laurence et le personnage d'Électre ; en effet les deux développent un sentiment d'hostilité pour leurs mères, tandis qu'elles idéalisent la figure paternelle. Une caractéristique commune entre les deux est la haine qu'elles éprouvent pour les amants de leurs mères, ce qui indique que leur aversion pour leurs mères les conduit à rejeter leurs partenaires actuels :

« Derrière elle Gilbert marmotte des fadaïses, elle ne lui tend pas la main, elle claque la porte, elle le hait. C'est un soulagement de pouvoir s'avouer soudain : « J'ai toujours détesté Gilbert. » [...] « Je le hais ! » Et elle pense : « Dominique

le haïra ! » » (Beauvoir, 1972 : 48), « J'aime bien tout le monde. Sauf Gilbert » (Ibid. : 87).

Beauvoir explique ce complexe dans *Le Deuxième Sexe* (II : 39) :

Ce que Freud appelle « complexe d'Électre » n'est pas, comme il le prétend, un désir sexuel ; c'est une abdication profonde du sujet qui consent à se faire objet dans la soumission et l'adoration. Si le père manifeste de la tendresse pour sa fille, celle-ci sent son existence magnifiquement justifiée ; elle est dotée de tous les mérites que les autres ont à acquérir difficilement ; elle est comblée et divinisée. Il se peut que toute sa vie elle recherche avec nostalgie cette plénitude et cette paix.

Le sentiment de Laurence envers son père n'est pas l'abnégation, mais idéalisation et admiration. C'est pour ça qu'elle est très déçue après son voyage en Grèce parce qu'elle ouvre ses yeux aux égards de son père, en effet elle comprend qu'il n'est pas l'homme qu'elle avait idéalisé.⁶³

2.4.1.2 Laurence et Catherine ; tentatives de projection-miroir

On a constaté que la relation entre Laurence et Dominique est conflictuelle ; la mère, dans l'âge adulte de sa fille, plutôt que de se projeter en elle, est toujours en train d'imiter des autres gens pour ressembler à quelqu'un. On voit maintenant le rapport entre la protagoniste du roman avec ses deux filles, en particulière Catherine.

Laurence est mère de deux filles mais son favoritisme envers Catherine est plutôt évident. Quand un jour elle va dans la chambre d'enfants pour parler avec Catherine de ses notes, sous incitation de Jean-Charles, elle la voit aider Louise à faire des décalcomanies ; Laurence pense qu'elle est d'une touchante gentillesse avec sa sœur, depuis que Louise a pleuré de jalousie, et avoue : « Rien à faire, [...] Louise est jolie, elle est drôle et futée, mais c'est Catherine que je préfère » (Beauvoir, 1972 : 129). Laurence mesure l'importance de son rôle de parent, car elle en a souffert : « C'est effrayant de penser qu'on marque ses enfants rien que par ce qu'on est. [...] ça s'inscrit dans cette enfant qui rumine

⁶³ Decouttere, L. (2022). L'émancipation féminine dans la littérature d'après-guerre : perspectives comparées de la France et de l'Espagne (La mujer nueva de Carmen Laforet, Ravages de Violette Leduc, Entre visillos de Carmen Martín Gaité et Les belles images de Simone de Beauvoir).

et qui se souviendra, comme je me souviens des inflexions de voix de Dominique
» (Ibid. : 125).

Dans la relation maternelle de Laurence avec Catherine on voit la projection de la mère en sa fille ; selon Beauvoir : « dans une fille, la mère ne salue pas un membre de la caste élue : elle y cherche son double. Elle projette en elle toute l'ambiguïté de son rapport à soi ; et quand s'affirme l'altérité de cet alter ego, elle se sent trahie » (Beauvoir, 2014 : 374), en outre « la majorité des femmes à la fois revendique et déteste leur condition féminine » (Beauvoir, 2014, II : 375) cela amène parfois la mère à vouloir imposer son destin à sa fille ou, au contraire, elle veut lui interdire de lui ressembler. Laurence déclare : « Pour moi les jeux sont faits » (Ibid. : 183), elle n'a plus de chances, mais Catherine a un avenir et elle doit agir afin de garantir que sa fille ne devienne pas comme elle, une femme « avec des pierres dans la poitrine et des fumées de soufre dans la tête » (Ibid. : 122). Donc encore une fois on voit l'interdiction de la part de la mère que sa fille lui ressemble.

Toujours dans *Le Deuxième Sexe* (2014 : 374) Beauvoir affirme à propos du rapport mère-fille :

Il se peut que, se dévouant à ce double en qui elle se reconnaît et se dépasse, la mère finisse par s'aliéner totalement en elle ; elle renonce à son moi, son seul souci est le bonheur de son enfant ; elle se montrera même égoïste et dure à l'égard du reste du monde.

Cela est visible dans la dynamique de dévouement de Laurence envers sa fille. Laurence a un rapport plutôt équilibré avec Catherine ; elle ne veut pas que ses frustrations soient répercutés sur elle et, même si Catherine n'est pas encore adolescente, elle ne perçoit pas son processus d'affirmation comme une trahison. Laurence veut que sa fille soit libre de prendre ses choix, elle ne la détourne pas de certaines décisions et souhaite pour elle une sensibilisation au monde et à la réalité donc Laurence affirme qu'il faut lui ouvrir les yeux tout de suite. Decouttere (2022) remarque le fait que Laurence désire que sa fille puisse connaître une liberté plus désintéressée et un peu moins égoïste, donc loin du

vécu de la mère, en outre elle agit envers Catherine comme si elle était face à un miroir, et donc face à soi-même.⁶⁴

Le renoncement final de Laurence à un avenir différent pour sa fille Catherine suggère le rôle sacré des soins maternels incarné par Marthe, qui assume lâchement les tâches inconfortables; à Feuverelles, lorsque Laurence et Dominique se rendent dans la chambre de leur mère pour se préparer, Marthe dit : « Je m'occupe des enfants » (Ibid. :15). La proposition de sa sœur provoque chez Laurence un jugement méprisant : « C'est commode : depuis qu'elle est entrée en sainteté, elle accapare toutes les corvées » (Ibid.). Le renoncement final de Laurence en faveur d'un avenir meilleur pour Catherine représente la coagulation de deux positions : celle de Marthe, la sainte maternelle, et celle de Jean-Charles, le mélioriste technocrate. Cependant, ayant déjà discrédité ces positions, le texte nous invite à nous méfier de la prétendue solution de Laurence.⁶⁵

2.4.1.3 Monique, une mère rompue

Dans l'œuvre *La femme rompue*, des portraits sont proposés dans trois histoires différentes qui relatent la crise vécue par les protagonistes ; les “femmes rompues” de ces histoires doivent en partie leur destruction au mythe de la maternité promulgué par la société patriarcale occidentale. Ces femmes ont en effet intériorisé et assimilé l'image de la famille parfaite, heureuse et harmonieuse, qui n'existe que dans les publicités des magazines et à la télévision, dans laquelle le rôle principal est joué par la mère qui doit s'occuper de tout, et doit donc faire tourner les rouages de cette machine compliquée.

Le moment de la désillusion est cependant inévitable et est à l'origine des malaises qui envahissent les protagonistes : le professeur retraitée de *L'âge de la discrétion* est résignée et souffre de dépression, Murielle de *Monologue* sombre dans la folie et Monique de *La femme rompue* est plongée dans un état de maladie et d'abattement.

⁶⁴ Dans le roman *Les Mandarins* la même situation a lieu au sein du rapport entre Thérèse et sa mère.

⁶⁵ M. E. Gray, *op. cit.*

Cette œuvre fictionnelle critique et met en garde de manière éloquente contre les pièges de la vie dans une famille traditionnelle, en s'inscrivant donc en ligne avec le roman précédent, c'est-à-dire *Les belles images*, dont elle renforce l'impact et le message. Les femmes brisées de ces récits ont en effet laissé la maternité prendre le pas sur toutes les autres activités de leur vie, à partir de leur carrière professionnelle à leurs relations amoureuses et passionnelles, aboutissant à des résultats désastreux pour elles-mêmes d'abord, mais aussi pour leurs enfants.⁶⁶

Dans la dernière nouvelle, *La femme rompue*, on voit un portrait négatif de Monique en tant que mère fait par son mari Maurice lors d'une dispute conjugale; elle est une femme « castratrice » et une mère « possessive, impérieuse, envahissante » (Beauvoir, 2017 : 186) avec les deux filles, Colette l'ainée, mère au foyer après un « mariage idiot » (Ibid.) avec Jean-Pierre, et Lucienne, qui est émigrée aux Etats-Unis pour fuir la tyrannie de sa mère. Monique essaie de déconstruire cette image de soi et affirme :

Je suis si fière de les avoir réussies, chacune de manière différente, selon sa propre nature. Colette avait comme moi la vocation du foyer : au nom de quoi l'aurais-je contrariée ? Lucienne voulait voler de ses propres ailes : je ne l'en ai pas empêchée. Pourquoi tant de rancune injuste chez Maurice ? J'ai mal à la tête et je n'y vois plus du tout clair. (Beauvoir, 2017 : 188).

Monique cherche et reçoit du réconfort de la part de sa fille Colette, elle lui revoit l'image d'une « mère idéale », mais Monique perçoit cela comme un jeu manipulateur qu'elle fait pour s'opposer à son père et sa sœur.

Colette nous apparaît comme un double de sa mère, sa vie et son inauthenticité font d'elle une pure réplique de Monique ; elle était une « brillante lycéenne de quinze années » devenue pour sa mère une « jeune femme éteinte » et « bien terne, bien étriquée », qui a épousé un homme « gentil » (Beauvoir, 2017 : 219) mais sans personnalité. Dans le journal on voit à plusieurs reprises Monique souligner dans une manière lucide la ressemblance entre elle et sa fille Colette : « elle se conformait spontanément à ce que j'attendais d'elle » (Ibid. :

⁶⁶ Y. A. Patterson, *op. cit.*

215), et se pose des questions qui nous montrent la profondeur de son parcours d'auto-analyse :

Si je suis bête, elle veut bien l'être aussi. Elle m'aime tendrement, ça au moins on ne me l'ôtera pas. Mais l'ai-je écrasée ? Certainement je prévoyais pour elle une tout autre existence : plus active, plus riche. La mienne, à son âge, au côtés de Maurice l'était bien davantage. S'est-elle étiolée à vivre dans mon ombre ? (Ibid. : 216).

En faisant ces réflexions Monique aborde des sujets sensibles en demeurant objective et avec une attitude autocritique. Après le miroir de l'écriture de soi, qui l'amène à rien plus qu'à ressasser, Colette représente pour la mère un autre miroir que Monique se tend à elle-même. Decouttere (2022) remarque une similitude entre Colette et la narratrice de *Ravages*, roman de Violette Leduc ; les deux sont l'incarnation du « miroir aux déceptions » de leur mère qui se regarde dans les yeux de la fille et y voit ses propres défauts et ses propres mensonges usés. Cela est visible à travers les mots de Monique, pendant ses réflexions elle avoue « J'ai parlé pendant des heures avec Colette et je n'en suis pas plus avancée » (Beauvoir, 2017 : 189).

Pourtant, pour se voir à travers d'autres yeux que les siens et comprendre sa propre histoire, Monique se tourne vers sa fille plus jeune, Lucienne ; l'étymologie de son nom évoque la lucidité et la lumière, en l'opposant donc à la sœur « éteinte », elle est la plus différente par rapport à Monique et incarne bien l'altérité désirée. Monique interprète leurs rapports, qui sont marqués par une forte hostilité, dans le cadre de la psychologie freudienne, un peu comme on a déjà vu chez Laurence : « (Lucienne avait des rapports compliqués avec moi parce qu'elle adorait son père, un Œdipe classique : ça ne prouve rien contre moi) » (Ibid. : 188), mais Monique affirme lucidement « Lucienne avec sa dureté aiguë m'aurait mieux renseignée » (Ibid. : 189).

Le texte donne au le lecteur l'impression que Lucienne, au contraire de sa sœur, soit prête dans son chemin identitaire, et qu'elle ait réussi sa différenciation, qui est la condition essentielle pour réaliser le parcours du travail identitaire ; elle est partie à vivre à l'étranger et mène une vie indépendante. Lucienne à certains égards rappelle le modèle existentialiste de la femme indépendante décrit dans *Le Deuxième Sexe* ; comment Beauvoir écrit : « Le désir d'une destinée féminine -un mari, un foyer, des enfants- et l'envoûtement

de l'amour ne se concilient pas toujours aisément avec la volonté d'arriver » (Beauvoir, 2014, II : 617) ; on en sait peu sur Lucienne, mais Monique souligne qu'elle, au contraire de Colette et d'elle-même, n'a pas l'instinct de se dédier à la famille, et l'affirme Lucienne aussi pendant une conversation avec sa mère, quand Monique lui demande si, comme Maurice lui reprochait, elle a été la cause pour laquelle est partie pour l'Amérique : « - Quelle idée ! – Ton père en est persuadé. Et il m'en veut énormément à cause de ça. Je sais bien que je te pesais. De tout temps je t'ai pesé. - Disons plutôt que je ne suis pas douée pour la vie de famille » (Beauvoir, 2017 : 248), Lucienne ne veut pas faire culpabiliser sa mère, et Monique se demande si elle est si neutre dans ses réponses seulement parce qu'elle a connaissance de son état mentale fragile.

Lucien assume donc un rôle essentiel comme aide pour la condition de sa mère; Beauvoir lui donne le privilège de fournir à Monique les moyens pour s'émanciper en se tournant vers l'avenir et en redécouvrant soi-même.⁶⁷

On peut noter comme, de manière générale, il existe dans l'œuvre fictionnelle beauvoirienne une dissymétrie très forte entre les rapports mère-enfant et père-enfant ; en effet la relation avec le père semble peu problématique au contraire de la relation entre mère-fille qui montre toujours des rapports compliqués.

2.5 Aliénation

Dans *Le Deuxième Sexe* Beauvoir affirme que, parmi tous les mammifères, ce sont les femmes qui semblent supporter le plus lourdement le fardeau physiologique de leur capacité de reproduction ; en outre, la conclusion la plus surprenante de l'étude sur le sexe biologique dans le règne animal est que, parmi tous les mammifères femelles, c'est la femme qui subit l'aliénation la plus profonde. Un autre point en commun que lie les protagonistes des œuvres est le fait de se trouver, chacune à sa manière, dans une situation d'aliénation. Dans ce paragraphe on va voir les domaines dans lesquelles ces femmes expérimentent des formes d'aliénation.

⁶⁷ D. Nicolas-Pierre, *op.cit.*

2.5.1 Le manque de rapports authentiques

2.5.1.1 L'aliénation au sein de la famille

Comme on a déjà vu dans le troisième chapitre, Laurence n'a pas de liberté et de contrôle même dans le domaine de l'éducation de ses filles et dans cette condition elle vit un sentiment d'aliénation. Laurence vit dans une famille qui reflète la société patriarcale ; les idées de sa famille entrent en conflit avec sa manière de voir l'éducation des enfants. Elle voit critiquer et juger sa manière de vivre et son rôle comme mère donc sa famille n'a pas de respect envers les capacités de Laurence de prendre des décisions et d'affirmer sa volonté. Le modèle patriarcal est visible aussi dans le fait que Jean-Charles est celui qui semble avoir le droit de prendre toutes les décisions donc il est le chef de la famille ; dans la société française à l'époque c'est l'homme qui avait la plupart des droits juridiques à la maison. Non seulement dans le domaine de l'éducation de ses filles mais aussi en ce qui concerne l'argent :

Jean-Charles a un poste de budget spécial pour les cadeaux, gratifications, sorties, réceptions, imprévus, et il le contrôle avec le même souci d'ordre et d'équilibre que les autres. Quand ils feront leurs achats, cet après-midi, les dépenses auront été fixées, à quelque mille francs près. Travail délicat. (Beauvoir, 1972 : 128) ;

cet extrait nous laisse entendre que au sein de cet couple il n'y a pas beaucoup de possibilité pour les compromises en ce qui concerne la gestion de l'argent.

Le mariage de Laurence se fonde donc sur le modèle patriarcal. Eriksson (2004) remarque que cela explique l'état d'âme de la protagoniste ; son choc après la maternité est le symbole aussi d'un choc sociale qu'elle a eu en comprenant les injustices de la vie pour la femme et l'inégalité qu'elle a non seulement dans la société mais aussi au sein de la famille. Pour surmonter cette prise de conscience qu'elle est encore en train d'accepter, Laurence souligne les côtés féministes de son mari et l'égalité dans leur relation pour ne pas penser à leurs problèmes, on peut le voir dans la scène de la voiture :

Ils descendent dans le garage ; Jean-Charles ouvre la portière : 'Laisse-moi conduire, dit Laurence. Tu est trop nerveux.' Il sourit avec bonne humeur : 'Comme tu voudras.' [...] Il n'a pas beaucoup de défauts, somme toute, et quand ils roulent, côté à côté, elle a toujours l'illusion [...] qu'ils sont 'faits l'un pour l'autre'. (Ibid. : 85-87),

mais cela se révèle aussi une belle image ; le fait d'« être faits l'un pour l'autre » est-ce que signifie que la femme doit céder parce que son mari, seulement grâce à son sexe, a plus de pouvoir dans la relation ? En effet Laurence doit demander le permis au mari pour conduire la voiture parce que c'est la voiture de Jean-Charles et est sous-entendu que c'est un droit masculin. Après avoir eu un accident de voiture, Jean-Charles au lieu d'être préoccupé pour Laurence et pour l'homme qui a été blessé, est irrité et préoccupé pour sa voiture. Laurence affirme : « mais finalement tous les maris sont convaincus qu'au volant ils se débrouillent mieux que leur femme » (Ibid. : 103), en montrant ainsi le préjugé selon lequel la femme n'est pas capable de conduire, et Laurence voit que Jean-Charles a assimilé ce stéréotype.

Même la sœur de Laurence, Marthe, veut intervenir dans l'éducation des filles de Laurence ; comme on a dit Marthe est très religieuse et elle trouve que Catherine ait besoin d'un modèle catholique, et se tourner vers Dieu pourrait être selon elle la solution pour répondre aux questions de Catherine. Laurence a décidé d'élever ses enfants laïquement : « Depuis leur premier âge, Laurence leur a raconté la Bible et l'Évangile en même temps que les mythologies gréco-latines et la vie de Bouddha » (Ibid. : 76-77). La société catholique se montre comme le modèle absolu pour un enfant qui n'a pas le droit de choisir ; Marthe affirme à propos de la manière dont Laurence élève sa fille: « Tu prends une grande responsabilité en privant ta fille de toute instruction religieuse [...] Tu fais d'elle une exception, une exclue » (Ibid. : 75-76) ; elle trouve que la société n'acceptera pas les idées libres de Catherine si Laurence l'élève d'une autre manière. Laurence clôt le débat avec un voile d'ironie : « - Ne nous disputons pas. C'est ma fille, je l'élève comme je l'entends. Il te reste toujours la ressource de prier pour elle » (Ibid. : 76).

Comme on a déjà vu, la seule personne que Laurence perçoit comme authentique et capable de la comprendre et de ne lui faire sentir isolée c'est son père, mais après le voyage ensemble il lui donne une déception et devient aux yeux de Laurence comme les autres.

Si Laurence a toujours choisi de ne pas s'opposer à propos des décisions de Jean-Charles, vers la fin du roman on peut voir un changement dans la protagoniste ; Laurence sent qu'elle doit s'opposer à cette relation patriarcale où

elle se trouve dans un état de subordination bien déguisé en belle image, c'est l'avenir de sa propre fille qui est en jeu et elle a le droit de la protéger.

Le point de basculement se présente quand Jean-Charles nie à Catherine de passer les vacances de Pâques avec son amie Brigitte, Laurence alors prend les choses en main et finalement décide de se révolter pour renforcer son statut dans le mariage, mais surtout pour changer l'avenir de sa fille. Elle prend position et dit clairement à son mari que c'est elle que prendra les décisions : « -Je ne me calmerai pas.[...] je me guérirai toute seule parce que je ne vous céderai pas. Sur Catherine je ne céderai pas. [...] Et elle ne verra plus cette psychologue » (Beauvoir, 1972 : 181), et encore : « C'est simple. C'est moi qui m'occupe de Catherine. Toi tu intervies de loin en loin. Mais c'est moi qui l'élève, et c'est à moi de prendre des décisions. Je les prends » (Ibid. : 181 - 182). Jean-Charles maintenant l'écoute, Laurence peut élever sa fille à sa manière : elle ne veut pas faire de sa fille une image, une belle image de soi et de la société et comprend qu'elle doit se faire entendre.

Un autre thème présent dans le roman qui nous montre la société patriarcale est celui de la violence. Beauvoir avait exploré cette thématique dans *Le Deuxième Sexe* ; la violence est très prégnante dans la compréhension de la dynamique des relations et de la constitution des rôles attribués aux femmes et aux hommes dans le contexte patriarcal dont on a parlé. Beauvoir dans son essai montre comment les femmes elles-mêmes reconnaissent que l'univers dans son ensemble est masculin ; les hommes l'ont façonné, l'ont dirigé et le dominant encore aujourd'hui. La femme ne se considère pas comme responsable, il est entendu qu'elle est inférieure, dépendante, elle n'a pas appris les leçons de la violence, elle n'a jamais émergé comme sujet face aux autres membres du collectif, enfermée dans son foyer elle se voit passive face à ces espèces de dieux à figures humaines qui définissent les fins et les valeurs. Les femmes ont été éduquées à l'obéissance à la figure masculine et à travers le discours dominant s'instaure l'idée selon laquelle les femmes soient des « grands enfants » incapables d'être indépendantes.

Fonseca (2020) souligne que, dans le moment où les hommes ne reconnaissent pas les femmes comme des sujets et comme des égaux, ils supposent d'avoir une sorte de licence sociale pour commettre des actes de violence. Beauvoir l'a bien expliqué dans son essai, aussi en soulignant que sont

les hommes les plus complexés et agressifs à bénéficier de la condition d'infériorité de la femme :

Il y a beaucoup d'autres manières plus subtiles dont les hommes tirent profit de l'altérité de la femme. Pour tous ceux qui souffrent de complexe d'infériorité , il y a là un liniment miraculeux : nul n'est plus arrogant à l'égard des femmes, agressif ou dédaigneux, qu'un homme inquiet de sa virilité. Ceux qui ne sont pas intimidés par leurs semblables sont aussi beaucoup plus disposés à reconnaître dans la femme un semblable ; même à ceux-ci cependant le mythe de la Femme, de l'Autre, est cher pour beaucoup de raisons ; on ne saurait les blâmer de ne pas sacrifier de gaieté de cœur tous les bienfaits qu'ils en retirent (Ibid. : 29).

Dans le contexte du roman, la rupture inattendue de Laurence avec Lucien le rend furieux et il était sur le point de l'agresser physiquement ; il ne veut pas accepter la fin de la relation et il ne sait pas comment gérer le rejet. En plus d'avoir un comportement agressif, il agit dans une manière manipulative et sans scrupules, en la traitant comme si elle avait besoin de lui et lui appartenait.

Dans le cas de la mère de Laurence la violence physique se matérialise ; Gilbert découvre que Dominique a envoyé un télégramme à sa future épouse pour lui dire que sa mère avait été l'amant de Gilbert, donc il la frappe. Le point commun de ces deux événements est le fait que les deux hommes sont en colère, et la première chose à laquelle ils pensent c'est l'agression physique, moyen de montrer propre supériorité.

2.5.1.2 L'importance de l'amitié

Un thème important présent dans le roman concerne la manière dont les personnages s'orientent par rapport au féminin.

Laurence critique impitoyablement sa mère Dominique, sa sœur Marthe et Mona, sa collègue de travail, en démontrant peu ou pas d'empathie et compréhension, en se présentant ainsi comme quelqu'un qui n'a pas d'estime pour les femmes et reproduit des modèles qui les placent dans une position de subordination. Elle est une femme blanche, riche et hétérosexuelle, donc une femme privilégiée qui parfois assume le discours machiste dominant : « 'Le côté convulsif des femmes', dit Jean-Charles qui est pourtant féministe. Je lutte

contre; j'ai horreur de me convulser, alors le mieux c'est d'éviter les occasions » (Beauvoir, 1972 : 44).

Cette dynamique montre que la domination masculine, qui se fonde sur les structures du patriarcat, conditionne Laurence à nourrir la rivalité féminine, montrant ainsi un manque de sororité. Cela peut s'expliquer en partie par le fait que, comme Laurence même le dit, elle n'a jamais eu une vraie camarade durant son enfance, et en générale, des amies. Un jour, à propos d'une amie de sa sœur, Laurence commente avec mépris : « Marthe a eu une amie, la fille d'un ami de papa, bouchée et sotte. Moi non. Jamais » (Beauvoir, 1972 : 55). Laurence nous avoue que l'absence d'une amie est une chose qu'elle regrette et elle le reproche à sa mère : « Laurence – C'est tout de même important d'avoir une amie ! ai-je dit. / – Tu t'en es très bien passée, m'a répondu Dominique. / – Pas si bien que tu crois » (Ibid. : 174).

2.5.2 Le travail et le salaire

Dans *Le Deuxième Sexe* Beauvoir aborde en détail le thème du travail au sein de la condition féminine. Au début du chapitre "La femme indépendante" l'écrivaine affirme :

C'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du male ; c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète. [...] dans ses projets elle s'affirme concrètement comme sujet ; par son rapport avec le but qu'elle poursuit, avec l'argent et les droits qu'elle s'approprie, elle éprouve sa responsabilité. (Beauvoir, 2014, II : 587).

Toutefois elle souligne qu'il ne faut pas se leurrer que c'est avec la simple juxtaposition du droit de vote et d'un métier qu'il suffit pour conquérir une libération ; le travail ne représente pas la liberté parce que c'est seulement dans un monde socialiste que la femme en accédant à l'un s'assurerait l'autre.

Les protagonistes des œuvres ont en commun aussi le rapport particulier avec le travail ou le fait de ne pas travailler. Dans l'essai *Tout compte fait* (1972 : 139) Beauvoir écrit à propos de son roman *Les belles images* : « J'ai repris un autre projet : évoquer cette société technocratique dont je me tiens le plus possible à distance mais dans laquelle néanmoins je vis » et en se référant à

Laurence : « elle doutait des valeurs admises dans son milieu : la réussite, l'argent » ; le personnage principal va justement mettre ces valeurs en question et avec eux tout ce qui concerne son entourage, comme l'on a déjà vu dans les paragraphes précédents.

Laurence est employée dans une agence de publicité, où elle fait des campagnes pour différentes entreprises, Jean-Charles travaille dans un bureau de construction de bâtiments donc ils sont une famille aisée. Il faut remarquer que Laurence a commencé à travailler non pour passion, mais parce que sa famille lui avait encouragé à le faire pour surmonter sa situation difficile liée à la dépression ;

Soudain indifférente, distante, comme si elle n'était pas des leurs. Sa dépression d'il y a cinq ans, on la lui a expliquée; beaucoup de jeunes femmes traversent ce genre de crise; Dominique lui a conseillé de sortir de chez elle, de travailler et Jean-Charles a été d'accord quand il a vu combien je gagnais. (Beauvoir, 1972 : 19),

dans cet extrait on a l'impression que le salaire de ce travail a eu un rôle décisif afin du consentement de Jean-Charles. En tout cas, le mari de Laurence se montre en général favorable au travail féminin, et plutôt avant-gardiste quand affirme : « On a vu des femmes réussir dans des métiers qui à priori leur paraissaient interdits », « Moi, je crois que l'avenir est aux femmes » (Ibid. : 99). Il convient de souligner que, même si Laurence n'a pas beaucoup de relations sociales, sa profession lui confère une certaine indépendance financière, est en fait une épouse non recluse au foyer. Un jour pendant une conversation entre Laurence et Catherine, la petite veut savoir si la mère fait des choses pour aider les enfants et les pauvres dans le monde et comment sera le futur, la mère répond : « J'aide papa à gagner notre vie » (Beauvoir, 1972 : 29) ; bien que Laurence travaille également, Jean-Charles est considéré comme le chef de la famille. Encore une fois on assiste au système patriarcal présent dans le monde de Laurence ; la femme est considérée comme la salariée qui ne gagne pas beaucoup d'argent et, si elle vient d'une famille aisée comme dans le cas de Laurence, son travail est vu souvent comme un hobby.

Dans le chapitre "La femme indépendante" de *Le Deuxième Sexe* (2014, II : 588), Beauvoir souligne que même quand la femme travaille sa condition reste dans le registre de l'infériorité : « [...] la majorité des femmes qui

travaillent ne s'évadent pas du monde féminin traditionnel ; elles ne reçoivent pas de la société, ni de leur mari, l'aide qui leur serait nécessaire pour devenir concrètement les égales des hommes ». Et encore :

[...] elle est vouée à la galanterie du fait que ses salaires sont minimes tandis que le standard de vie que la société exige d'elle est très haut [...] Il faut qu'elle plaise aux hommes pour réussir sa vie de femme. Elle se fera donc aider: c'est ce qu'escompte cyniquement l'employeur qui lui alloue un salaire de famine. Parfois, cette aide lui permettra d'améliorer sa situation et de conquérir une véritable indépendance ; parfois, au contraire, elle abandonnera son métier pour se faire entretenir. [...] Pour la femme mariée, le salaire ne représente en général qu'un appoint; pour la « femme qui se fait aider », c'est le secours masculin qui apparaît comme inessentiel ; mais ni l'une ni l'autre n'achètent par leur effort personnel une totale indépendance. (Ibid. : 589).

Laurence a besoin de son mari qui gagne beaucoup plus d'argent parce que, même si elle fait très bien son travail, son salaire ne suffit pas. Toutefois, Laurence non seulement n'est pas compétitive, elle ne semble pas penser que la situation soit inégale, et déclare à Catherine avec fierté qu'elle gagne de l'argent elle-même. Cette fierté c'est peut-être le résultat de la conscience de Laurence à propos du fait que à cette époque la femme avait une grande difficulté de gagner plus qu'un homme. En effet elle fait un travail qui lui permet d'avoir une indépendance et de pouvoir prendre des décisions, par exemple on le voit quand elle décide de faire un autre cadeau à leur employée, Goya, parce que Jean-Charles ne voulait pas dépenser beaucoup d'argent pour elle :

Cinq mille francs pour Goya, ce n'est pas beaucoup. - Elle n'est chez nous que depuis trois moi. [...] Laurence se tait. Elle prendra dix mille francs dans sa caisse personnelle ; c'est commode d'avoir un métier où on touche des primes à l'insu du conjoint. Ça évite les discussions. Inutile d'indisposer Jean-Charles [...]. (Beauvoir, 1972 : 128).

Dans *La femme rompue* le personnage de Monique est une femme diplômée en médecin, mais au contraire de son mari elle ne s'est pas spécialisée. En outre, les faits décrits dans le journal et Monique-même en parlant de soi, montrent qu'une fois elle avait une vie plus active, et après son mariage elle a dédié consciemment toute son existence à son mari et à ses enfants. Son mari Maurice se montre toujours convaincu du fait que sa femme devrait travailler. Dans les premières pages du conte on voit qu'un jour il lui exhorte à trouver un travail pour passer son temps :

Tu vas t'ennuyer. Tu devrais prendre un travail », m'a dit Maurice à Mougins. Il a insisté. Mais, pour l'instant en tout cas, je ne le souhaite pas. Je veux vivre enfin un peu pour moi. Et profiter avec Maurice de cette solitude à deux dont si longtemps nous avons été privés. (Beauvoir, 2017 : 123).

Monique affirme d'avoir été mortifiée par une phrase parce qu'elle souffre la comparaison avec Noëllie, et souligne que même si son mari apprécie qu'une femme travaille, il n'a jamais pensé qu'elle ne faisait rien :

« Les femmes qui ne font rien ne peuvent pas blâmer celles qui travaillent. » Le mot m'a surprise et blessée. Maurice trouve bon qu'une femme ait un métier ; il a beaucoup regretté que Colette choisisse le mariage et la vie au foyer, il m'en a même un peu voulu de ne pas l'en détourner. Main enfin, il admet qu'il y a pour une femme d'autres manières de s'accomplir. Il n'a jamais pensé que je ne faisais « rien ». (Ibid. : 157-158).

Le jour de leur anniversaire Monique et Maurice discutent, et elle se défoule :

Ton plus grand tort, lui ai-je dit, c'est de m'avoir laissée m'endormir dans la confiance. Me voilà, à quarante-quatre ans, les mains vides, sans métier, sans autre intérêt que toi dans l'existence. Si tu m'avais prévenue il y a huit ans, je me serais fait une vie indépendante et j'accepterais plus facilement la situation. (Ibid. : 205).

Maurice alors lui dit qu'il avait il y a sept ans insisté pour qu'elle acceptait le travail comme secrétaire à la Revue médicale mais elle ne veut pas et même les insistances du mari elle demeure dans son opinion :

- Passer la journée loin de la maison et des enfants, pour cents mille francs par moins, je n'en voyais pas l'intérêt, ai-je dit. [...] - Il est encore temps, a-t-il dit-je te trouverai facilement une occupation. - Tu crois que ça me consolera ? il y a huit ans ça m'aurait semblé moins absurde ; j'aurais eu plus de chances d'arriver à quelque chose. Mais maintenant !... Nous avons beaucoup piétiné là-dessus. (Ibid. : 205-206).

En outre Monique se rend compte que l'insistance de son mari est peut-être une façon pour se sentir moins coupable : « Je sens bien que ça soulagerait sa conscience s'il m'offrait quelque chose à faire. Je n'ai aucune envie de la soulager » (Ibid. : 206). Dans un autre passage Monique nous informe que son psychiatre lui a conseillé de travailler, et affirme : « J'ai obéi au psychiatre, j'ai accepté un travail. [...] Je ne sais pas en quoi ça peut résoudre mes problèmes. Quand j'ai mis deux ou trois fiches à jour, je n'en tire aucune satisfaction » (Ibid.

: 241), et après quelques lignes « Quelle blague, leur ergothérapie ! J'ai quitté ce travail idiot » (Ibid. : 241). Sa fille Lucienne lui conseille de regarder vers l'avenir, et selon elle un moyen pour le faire c'est d'avoir des distractions, comme trouver un amant ou travailler : « - C'est l'avenir qui compte. Trouve-toi des gars. Ou prends un job. - Non. J'ai besoin de ton père » (Ibid. : 247).

À travers ces extraits on peut voir que, encore une fois, on est face à la situation patriarcale où le travail féminine n'est pas une priorité, comme l'on a déjà vue dans le cas de Laurence ; en tant que femmes des familles bourgeoise elles n'ont pas la nécessité de travailler, donc dans leur contexte historique et social le travail féminine est vu seulement comme une choix à prendre s'il y a un besoin économique, autrement il est vu comme quelque chose à l'instar d'un caprice ou, au mieux, comme dans ces cas, un hobby pour passer le temps ou un leurre aux problèmes personnels.

Dans ces extraits on voit que pour Monique travailler serait une perte de temps, quand était jeune elle devait penser à sa famille, et maintenant elle préfère se dédier à soi-même et au rapport conjugale, en effet elle paraît même se sentir un peu coupable du fait de n'avoir pas eu toujours le temps à dédier à son mariage. À propos de son choix de ne pas travailler Monique déclare : « Voilà une des raisons, la principale, pour lesquelles je n'ai aucune envie de m'astreindre à un métier : je supporterais mal de n'être pas totalement à la disposition des gens qui ont besoin de moi » (Ibid. : 125). Dans cet extrait on voit ce que Beauvoir disait à propos du dévouement de la femme au foyer. La vie de la femme mère et épouse est souvent sacrifiée afin que la famille vive confortablement. La femme au foyer dédie toute sa vie à la famille et en sacrifie trop souvent le temps pour soi-même.

Dans le chapitre "L'amoureuse" Beauvoir (2014, II : 568) souligne l'échec typique de la femme amoureuse qui dédie toute sa vie à son mari :

[...] se donnant à lui aveuglement, la femme a perdu cette dimension de liberté qui la rendait d'abord fascinante. Il cherchait en elle son reflet : mais s'il la retrouve trop fidèlement, il s'ennuie. Un de malheurs de l'amoureuse, c'est que son amour même la défigure, l'anéantit [...]

et cela est ce qui se passe dans le cas de Monique.

Conformément aux récits, on voit que G.H. et Ana ne travaillent pas, elles, comme Laurence et Monique, sont deux femmes bourgeoises qui n'ont pas

le besoin économique de gagner de l'argent, en outre elles n'expriment pas le désir de le faire. Toutefois on peut lier les réflexions d'insatisfactions de Ana et peut en tirer qu'elles sont liées aussi au fait de pas avoir des loisirs et des passions, au moins dans le présent, elle dédie tout son temps à sa famille et à s'occuper de la maison et elle ne semble plus satisfaite de son condition.

2.5.3 L'auto-aliénation

On a déjà parlé de la tendance de Laurence d'avoir une attitude détachée; dans ce paragraphe on va analyser des extraits où Laurence assume une attitude qu'on peut définir d'auto-aliénation. Le détachement que Laurence a développé se manifeste de différentes manières ; elle ne prend pas de plaisir particulier à manger : « Laurence sert le potage que son père avale sans commentaire. (« Vous ne mangez pas, vous vous nourrissez », lui a-t-il dit un jour ; elle est aussi indifférente que Jean-Charles aux plaisirs de la table.) » (Beauvoir, 1972 : 38). Son amant Lucien pendant une discussion lui reproche de refuser de vivre : « - Tu ne bois pas, tu ne sors jamais de tes gonds, pas une fois je ne t'ai vue pleurer, tu as peur de te perdre : j'appelle ça refuser de vivre. Elle se sent atteinte, elle ne sait trop en quel coin d'elle-même : - Je n'y peux rien. Je suis comme je suis » (Ibid. : 64) et d'éviter « les gros emmerdements en te verrouillant le cœur » (Ibid. : 83). Même la musique ne l'émeut plus.

Un épisode où on peut voir l'aliénation de Laurence par rapport à des situations où s'expriment des prises de position se déroule lors d'un dialogue entre Thirion, Gisèle Dufrène et Jean-Charles. Le discours porte sur les femmes sur le marché du travail et le féminisme ; Thirion exprime une position extrêmement machiste à cet égard :

- Qu'est-ce que je pense de mes consœurs, petite madame? dit-il à Gisele. Le plus grand bien; beaucoup sont des femmes charmantes et beaucoup ont du talent (en général ce ne sont pas les mêmes). Mais une chose est sûre : jamais aucune ne sera capable de plaider aux Assises. Elles n'ont pas le coffre, ni l'autorité, ni - je vais vous étonner - le sens théâtral nécessaires. - On a vu des femmes réussir dans des métiers qui a priori leur paraissaient interdits, dit Jean-Charles. - La plus maligne, la plus éloquente, je vous jure que devant un jury je n'en ferais qu'une bouchée, dit Thirion » (Beauvoir, 1972 : 99).

Dans cet épisode on peut voir aussi un autre exemple de l'attitude des personnages envers le féminin. Selon Thirion les femmes devraient occuper une place moindre dans la société, en particulier dans la sphère professionnelle ; il est sous-entendu que les femmes devraient se résigner, puisque selon lui et tous les misogynes l'espace qui leur appartient est seulement l'espace privé de leur foyer. Laurence écoute sans prendre position et s'éloigne de la situation : « Le féminisme : ces temps-ci on en parle tout le temps. Aussitôt Laurence s'absente. C'est comme la psychanalyse, le Marché commun, la force de frappe, elle ne sait pas qu'en penser, elle n'en pense rien. Je suis allergique » (Ibid.). En fait, lorsque Laurence dit qu'elle est allergique à tout cela, elle ne veut pas vraiment souligner le manque de connaissances, Fonseca (2020) remarque que la métaphore de l'allergie est une tentative de défense ; on voit ainsi que le personnage s'obstine à ne pas comprendre, comme si l'analyse des processus culturels, idéologiques et sociaux lui causait de la gêne ou de l'ennui. Fonseca (Ibid.) souligne que dans cet extrait il y a deux voix du narrateur. La première est hétérodiégétique et commente Laurence ; en faisant une critique négative elle montre le niveau d'aliénation de la protagoniste à propos de ces thèmes. La deuxième voix est autodiégétique, protagoniste et en première personne, elle exprime son malaise par rapport à ces questions mais déforme la réalité pour cacher son aliénation.

« Le monde est partout ailleurs, et il n'y a pas moyen d'y entrer » (Beauvoir, 1972 : 26) ; Au-delà du milieu auquel Laurence appartient, son aliénation s'exerce vis-à-vis des autres, de la communauté humaine. Nicolas-Pierre (2013) remarque que Laurence ne dispose d'aucune prise sur le monde qui l'entoure ; en effet il lui est impossible d'agir sur le monde et, comme on a vu, d'entretenir des relations authentiques avec autrui. Toute tentative d'intégration à la société est vouée à l'échec, et toute capacité de jugement sur les choses est suspendue. L'extrait suivant en est un exemple :

Comme d'ordinaire, Laurence s'embrouille dans ses pensées ; elle est presque toujours d'un autre avis que celui qui parle, mais comme ils ne s'accordent pas entre eux, à force de les contredire elle se contredit elle-même. [...] Je suis à peine capable, quand je sors d'un cinéma, de dire si j'ai aimé le film ou non. (Ibid. : 95).

Ana, la protagoniste du conte *Amor* de Lispector, montre d'assumer une attitude d'auto-aliénation face aux situations de la vie; elle voit ses jours passer

et elle en est consciente, toutefois elle continue son existence comme si elle était dans une bulle à l'abri de dangers de la vie, ou mieux, de la vie elle-même : « Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca [...] » (Lispector, 1998 : 1).

2.5.4 Aliénation au sein du mariage

2.5.4.1 *La solitude de la femme trompée*

La femme rompue met en scène l'infidélité dans le mariage de manière détaillée ; si dans *Les belles images* c'est la femme qui trompe son mari, ici l'homme est l'infidèle du couple et Beauvoir décrit en détail l'histoire de ce couple à travers le journal de la protagoniste.

Gagnebin (1968 : 150) nous dit à propos de pages du journal de Monique :

Elles nous montrent avec finesse et perspicacité le dramatique échec d'une union. Ce texte n'appartient pas à l'ordre de la démonstration, mais à celui de la description; Simone de Beauvoir cherche ici à souligner le danger réel qu'il y a pour une femme à construire sa vie sur le seul mariage et à miser uniquement, en quelque sorte, sur une fidélité toujours susceptible pour les raisons les plus diverses, d'être brisée un jour.⁶⁸

Dans *Le Deuxième Sexe* Beauvoir expose à plusieurs reprises sa vision contraire à l'union conjugale. Elle explique que même à son époque les parents disaient à leurs filles, dès leur enfance, que pour une union heureuse elles devaient être fidèles à leurs maris. Toutefois la femme fidèle ne sait pas qu'un jour elle peut découvrir que son mari n'a pas de problèmes à la tromper pour de femmes plus jeunes ou plus belles. C'est ce qui se passe à Monique. Après beaucoup d'années elle découvre que son mari lui a trompé, non seulement plusieurs fois, mais avec des femmes différentes. La chose la plus difficile à surmonter c'est le fait qu'il est très intéressé par Noëllie, une femme avec laquelle il a instauré une relation parallèle à son mariage et il est encore en train de la fréquenter. Monique se trouve donc dans une période de sa vie très difficile

⁶⁸ L. Eriksson, *op. cit.*

et se sent toujours très seule ; le lien avec son mari n'est plus le même de leur jeunesse, et aussi leur communication est pour la plupart froide et riche en discussion et elle en souffre beaucoup de cette situation, sa fille Colette n'est pas très utile pour lui aider à ouvrir les yeux et Lucienne se trouve en Amérique.

Dans *Le Deuxième Sexe* (2014, II : 385-386) Beauvoir explique la condition typique de la femme au foyer de son époque : « La femme enfermée au foyer ne peut fonder elle-même son existence ; elle n'a pas les moyens de s'affirmer dans sa singularité : et cette singularité ne lui est par conséquent pas reconnue ». Donc on voit comme, quand il y a une forte crise comme dans le cas de Monique et son mari, l'inégalité ressort clairement, et comme le dit Beauvoir dans le chapitre "L'amoureuse" de son essai (Ibid. : 570) : « Une rupture peut marquer profondément un homme : mais, enfin, il a sa vie d'homme à mener. La femme délaissée n'est plus rien. N'a plus rien ».

Cette image de l'Ange du foyer a contribué à créer l'illusion pour les femmes d'avoir une identité et un espace propres. Decouttere (2022) explique que, afin de transmettre cet idéal et certaines idées, la lecture a eu un important impact ; toute littérature mettait en scène des filles et femmes qui véhiculaient un modèle relativement uniforme : « Dans les années cinquante ce modèle évolue et l'archétype de la "femme moderne" apparaît, mystifié, afin de masquer l'abnégation » (Ibid. : 42).

Beauvoir dans le chapitre "L'amoureuse" de *Le Deuxième Sexe* (565-566), en se basant sur la différence entre les deux sexes, explique que la femme tombe souvent victime de l'insécurité :

L'homme saisit la femme en tant qu'assimilée à lui, donc son immanence [...] Au contraire, la femme aimant l'homme dans son altérité, dans sa transcendance, se sent à chaque instant en danger. Il n'y a pas une grande distance entre la trahison de l'absence et l'infidélité. Dès qu'elle se sent mal aimée, elle devient jalouse [...] C'est toute sa destinée qui est en jeu dans chaque regard que l'homme aimé adresse à une autre femme puisqu'elle a aliéné en lui son être tout entier.

Cela est bien visible dans le personnage de Monique. Tout au long de l'histoire elle est très jalouse de l'amant de son mari et l'avoue sans problèmes (« J'ai cru que je saurais me garder de la jalousie : mais non » (Beauvoir, 2017 : 151)), mais elle a toujours l'espoir qu'il se détache de Noëlie et revienne vers elle ; l'espoir

est la seule chose qu'elle a pour surmonter cette souffrance. On le voit dans cet extrait :

- Je me suis conduit comme un salaud ! J'ai dit : - Ce n'est pas salaud d'aimer une autre femme. Tu n'y peux rien. Il a dit avec un haussement d'épaules : - Est-ce que je l'aime ? Je me nourris de cette phrase depuis deux jours. [...] S'il n'avait eu qu'un élan de pitié, je n'aurais pas repris espoir. [...] Et je me dis que c'est peut-être l'amorce de la décristallisation qui va le détacher de Noëllie et me le rendre. (Beauvoir, 2017 : 227).

2.5.5 Aliénation spatiale

Dans ces œuvres la maison apparaît pour les protagonistes parfois comme un symbole qui amplifie leur état d'enfermement, tandis que les lieux à l'extérieur de la maison et la nature sont des espaces de libération. Les familles sont des microcosmes où vivent ses membres et les protagonistes des œuvres ne sont pas en accord avec les représentations familiales traditionnelles et le rôle que les autres vont lui attribuer donc comme on a déjà vu cela désigne un état de mal-être général. Face à cette situation ces femmes, en particulière Laurence et Ana, partagent un désir de fuite qui se réalise selon les cas différents et qu'on va analyser dans le prochain chapitre.

Laurence est proie de l'anxiété dans n'importe quel lieu, en effet on le voit quand entreprend le voyage en Grèce avec son père et qui lui apporte un vrai dépaysement donc son sens d'oppression ne cesse pas. Pour Ana la maison symbolise le lieu qui lui maintient à l'abri de dangers de la vie, elle y se réfugie et en cherche pas d'en échapper, au moins jusqu'à l'épisode décrite dans le conte, où elle expérimente des situations qui lui permettent de prendre conscience de sa situation. Dans les dernières lignes du texte on comprend que la femme n'est plus la même du début de l'histoire, quelque chose a changé et elle a commencé à nourrir des sentiments qui une fois étaient étrangères ;

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se encherá com a pior vontade de viver. (Ibid. : 27).

Dans la dernière partie du conte on voit le personnage du mari de Ana; il nous paraît comme un homme qui, peut-être même sans le savoir consciemment, veut maintenir son épouse dans sa condition de "réclusion" :

« Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver » (Ibid. : 29). Dans la phrase “num gesto che não era seu” nous rappelle les descriptions des gestes stéréotypés entre Dominique et Laurence,

Dans le chapitre “Vers la libération” Beauvoir analyse la femme indépendante et reprend le discours sur la femme narcissiste, en particulier de la femme artiste, et à un certain moment elle explique les motivations que rendent plus difficile pour la femme à prendre son envol :

Les restrictions que l'éducation et la coutume imposent à la femme limitent sa prise sur l'univers [...] ce qui manque d'abord à la femme c'est de faire dans l'angoisse et l'orgueil l'apprentissage de son délaissement et de sa transcendance [...] pour devenir un créateur il ne suffit pas de se cultiver [...] il faut que la culture soit appréhendée à travers le libre mouvement d'une transcendance ; il faut que l'esprit avec toutes ses richesses se jette vers un ciel vide qu'il lui appartient de peupler ; mais si mille liens ténus le rattachent à la terre, son élan est brisé. (Beauvoir, 2014, II : 626-627).

On sait pas beaucoup sur la vie de la protagoniste, mais Ana est probablement une femme qui une fois avait des passions et désirs, un peu comme Monique, mais qui a tout supprimé et dans son cœur voudrait apprendre à voler ; voire Lispector a vu en Ana une femme qui a caché son côté créateur et maintenant se voit différemment, même si elle ne laisse pas sa condition on peut penser que peut-être elle le fera.

Bien sûr, comme nous le démontrent Monique, G.H. et Ana, le fait de rester au foyer au lieu d'avoir un travail et, plus en général, une vie sociale, implique un isolement et moins de possibilités de prendre conscience de sa propre situation problématique.

2.6 Le rapport de pouvoir face à l'Autre dans l'œuvre *A Paixão segundo G.H.*

En reprenant le discours abordé dans le premier chapitre sur la marginalisation sociale dont sont victimes les femmes noires, situation typique du Brésil du milieu du XXe siècle, nous analysons la relation qui lie les deux personnages féminins du roman de Lispector : G.H. et Janair. La relation entre patronne-employée n'est pas simple, normalement il y a un sentiment de

solidarité et de rivalité, de compassion et d'indifférence. Dans l'œuvre en question, les actes d'indifférence sont latents. Cela est un grave problème qui affecte le paysage social brésilien : l'invisibilité sociale.

Propomos assim, seguindo esta teoria [hermenêutica e fenomenológica], que a invisibilidade social nasce da consciência constituinte do ato de “não ver outrem”. Por conseguinte, este fenômeno é puramente subjetivo. Ao reduzir eideticamente o conceito da invisibilidade social surge a sua essência: a intersubjetividade. Ao considerar a intersubjetividade como a estrutura essencial da invisibilidade social observamos uma correlação entre o “não visto” e os outros indivíduos, o “não visto” sendo compreendido como aquele que é invisível aos olhos dos que o rodeiam e os indivíduos sendo entendidos como consciência constituinte [...] A intersubjetividade é constituinte e operante a diversos níveis. Existe, por um lado, intersubjetividade entre mim e aquele que eu não vejo: o outro partilha mutualmente o sentido do mundo comigo e sabe que eu não o vejo. Por outro, existe uma intersubjetividade coletiva: nós não vemos o outro. (Tomás, 2012 : 2).⁶⁹

G.H. en effet nécessite d'un moment pour se souvenir de la physionomie et du nom de la femme de ménage de sa maison, qui avait laissé son emploi seulement depuis un jour :

Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui [...]. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. [...] E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (Lispector, 2009 : 39).

Janair est traitée par G.H. comme un être humain invisible, peut-être en raison de ses préjugés raciaux et de classe dont on a parlé, ou par simple indifférence.

Après être entré dans la pièce, G.H. remarque qu'il y a des dessins sur l'un des murs blancs, et le protagoniste affirme : « O desenho era um ornamento: era uma escrita » (Ibid. : 37). Les dessins représentent un homme, une femme et un chien, et ont été réalisés par Janair à l'aide de la pointe cassée du houille: une roche sédimentaire formée en grande partie de carbone, qui est à son tour

⁶⁹ Fonseca, L. C. (2020). *Estilhaços de paixão e beleza: A tomada de consciência em A paixão segundo G.H. (1964), de Clarice Lispector, e Les belles images (1966), de Simone de Beauvoir.* (thèse de doctorat). Literatura e vida social. Assis: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2020, 212 p. : 117.

l'élément chimique essentiel pour les processus de la vie. Cet ingrédient de base de la vie est également responsable de l'origine de la civilisation à travers l'écriture ; en effet, le charbon de bois est à l'origine de la vie et de l'écriture. G.H. est donc confronté à des images qui ressemblent à des pictogrammes. Une relation s'établit entre le commencement de tout, par le charbon (élément présent à l'origine de l'univers), l'émergence de la société (par l'écriture) et le moment qui précède la prise de conscience de la protagoniste, comme une sorte de préparation, une immersion du personnage en lui-même qui donnera naissance plus tard à une nouvelle femme. Ce dessin n'est donc pas un simple ornement, c'est une écriture parce qu'il a pour but de communiquer quelque chose. Ces images génèrent une réflexion chez G.H., elle s'observe de l'extérieur, pense à ce qu'elle représente pour Janair, et a une révélation ; G.H. réalise d'être l'incarnation du pouvoir et la domination, une figure masculine de l'ordre :

Meu mal-estar era de algum modo divertido : é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? Como me julgara ela? Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem [...]. (Lispector, 2009 : 38).

III. Le parcours de prise de conscience dans les protagonistes des œuvres *Les belles images*, *A Paixão segundo G.H.*, *La femme rompue*, *Amor*

3.1 La pré-prise de conscience

Dans *Les belles images* de Beauvoir, comme dans *A Paixão segundo G.H.* de Lispector, le lieu joue un rôle décisif dans la motivation des réflexions existentielles, en particulier les lieux où se déroulent les actions coïncidant avec les moments qui amènent à la prise de conscience et ensuite l'hapax existentiel des protagonistes.

C'est à partir du déplacement des protagonistes dans un espace inconnu, à savoir les voyages, en Grèce pour Laurence, et Outre-mer pour Monique, l'accès à la chambre de la bonne pour G.H. et le simple trajet de Ana par le bus et à travers le jardin botanique, que ces lieux s'intègrent dans le mouvement de changement, donnant lieu au tortueux cheminement de prise de conscience.

3.1.1 La pré-prise de conscience de Laurence

Dans les premiers trois chapitres on voit la réalisation par Laurence de la répétition du discours patriarcal. Koski (1992 : 56) affirme que : « Elle (Laurence) est destinée à répéter le discours autoritaire qu'elle a assimilé, le discours du père ». Selon Koski (1992) la prise de conscience de Laurence est liée au procès graduel de dialogisation par lequel passe le discours de la protagoniste. En ce qui concerne le discours dialogique, Koski identifie deux éléments qui sont discutés par Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, c'est-à-dire la bivocalité et la carnavalisation.

Fonseca (2020) explique que, selon José Luiz Fiorin (2006), il existe deux concepts de dialogisme : le constitutif, lorsque l'énonciation de l'autre n'apparaît pas dans le discours, et le compositionnel, lorsqu'il y a « incorporação pelo enunciador da (s) voz (es) do outro no enunciado » (Fiorin, 2006 : 32).

Dans cette dernière relation, l'énoncé s'insère dans le fil discursif de deux manières : « Uma, em que o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente

separado do discurso citante, é o que Bakhtin chama de discurso objetivado » (Ibid. : 33).⁷⁰ Dans ce cas, il y a, entre autres, les procédures de « discurso direto, discurso indireto, aspas, negação » (Ibid.). Selon Fonseca (2020), ce passage est significatif comme exemple :

Dominique garde donc un vague espoir. Bien vacillant. Dimanche à Feuerverolles, elle est restée enfermée dans sa chambre en prétextant un mal de tête, ravagée par l'absence de Gilbert, pensant “Il ne viendra plus jamais.” Au téléphone - elle me téléphone tous les jours - elle me le peint en traits si hideux que je comprends mal comment elle a pu tenir à lui: arrogant, narcissiste, sadique, farouchement égoïste, sacrifiant tout le monde à son confort et à ses manies. D'autres fois elle me vante son intelligence, sa force de volonté, l'éclat de ses réussites et elle affirme: “Il me reviendra.” Elle hésite sur la tactique à suivre: douceur ou violence? Qu'est-ce qu'elle fera le jour - bientôt - où Gilbert lui avouera tout? Se tuer; tuer? Je ne peux rien imaginer. Je n'ai connu Dominique que triomphante. (Beauvoir, 1972 : 72).

En ce qui concerne le discours objectif dans ce passage, l'utilisation du discours direct et indirect est une stratégie discursive utilisée pour délimiter le discours du personnage et celui de Dominique. Dans ce cas, comme soutient Bakhtine (2005), il y a une objectivation qui produit une certaine distance entre les deux voix. La reproduction du discours de Dominique par le biais du discours direct transmet l'idée qu'elle pense ou parle directement au lecteur, et non pas que son discours est une reproduction par Laurence.

Fonseca explique que, dans le fragment ci-dessus, l'absence de subjectivité de Laurence apparaît clairement. Elle se manifeste par son incapacité à exprimer une opinion personnelle sur le conflit entre sa mère et Gilbert. Au lieu de présenter son propre point de vue, Laurence se contente de rapporter les faits à travers les déclarations de Dominique, concluant qu'il ne peut rien imaginer à ce sujet. L'absence de subjectivité de Laurence se manifeste dans le discours objectivé du texte, dans lequel les voix des personnages sont clairement délimitées. La deuxième façon d'insérer le discours de l'autre dans l'énoncé est le discours « bivocal, internamente dialogizado, em que não há separação muito

⁷⁰ Fonseca, L. C. (2020). *Estilhaços de paixão e beleza: A tomada de consciência em A paixão segundo G.H. (1964), de Clarice Lispector, e Les belles images (1966), de Simone de Beauvoir.* (Thèse de doctorat). Literatura e vida social. Assis: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2020, 212 p.

nítida do enunciado citante do citado » (Fiorin, 2006 : 33).⁷¹ Dans ce cas, la séquence suivante représente un bon exemple :

Soudain indifférente, distante, comme si elle n'était pas des leurs. Sa dépression d'il y a cinq ans, on la lui a expliquée; beaucoup de jeunes femmes traversent ce genre de crise; Dominique lui a conseillé de sortir de chez elle, de travailler et Jean-Charles a été d'accord quand il a vu combien je gagnais. Maintenant je n'ai pas de raison de craquer. Toujours du travail devant moi, des gens autour de moi, je suis contente de ma vie. Non, aucun danger. C'est juste une question d'humeur. Les autres aussi, je suis sûre que ça leur arrive souvent et ils n'en font pas une histoire. (Beauvoir, 1972 : 9).

Il s'agit d'un passage du texte dans lequel les voix se confondent, mais sont facilement identifiables par les personnes du discours, c'est-à-dire troisième et première personne. La première partie est le discours du narrateur hétérodiégétique, et la partie soulignée est le discours de Laurence. Le narrateur explique comment les proches de Laurence gèrent sa crise dépressive ; le problème est normalisé et on donne l'impression que ce problème est typique des femmes. La protagoniste et son entourage naturalisent le discours machiste, banalisent le problème de la dépression et la gravité de la maladie, ils font passer ce problème d'une situation personnelle à quelque chose d'ordinaire. Toutefois on sait que l'émancipation féminine ne se déroule pas seulement à travers la conquête du travail ; comme on a déjà vu dans les premières deux chapitres il s'agit d'un parcours complexe, lié au combat de toute domination, c'est-à-dire de genre, de classe et racial. Bakhtine développe une autre question, celle du dialogue intérieur ; Laurence entreprend des dialogues avec soi-même et se pose plusieurs questions existentielles, par exemple :

Je voudrais moi aussi revenir en arrière, déjouer les embuches, réussir ce que j'ai manqué. Qu'ai-je manqué? Je ne le sais même pas. Je n'ai pas de mots pour me plaindre ou pour regretter. Mais ce nœud dans ma gorge m'empêche de manger. (Beauvoir, 1972 : 153).

« Don Quichotte; la semaine dernière, Quentin Durward, ce n'est pas ça qui la fait pleurer la nuit, alors quoi? [...] Les professeurs lui plaisent, elle a une nouvelle petite amie, elle se porte bien, la maison est gaie » (Ibid. : 8).

⁷¹ Ibid., p. 152.

Pourquoi existe-t-on? Ce n'est pas mon problème. On existe. Il s'agit de ne pas s'en apercevoir, de prendre son élan, de filer d'un trait jusqu'à la mort. L'élan s'est brisé il y a cinq ans. J'ai rebondi. Mais c'est long le temps. On retombe. Mon problème, c'est cet effondrement de loin en loin, comme s'il y avait une réponse à la question de Catherine, une réponse effrayante. Mais non! C'est déjà glisser vers la névrose que de penser ça. Je ne retomberai pas. Maintenant je suis prévenue, je suis armée, je me tiens en main. (Beauvoir, 1972 : 44).

Fonseca (2020) souligne que, selon la théorie de Koski (1992), le dialogue intérieur sert à Laurence pour éloigner l'idée de sa crise.

En effet, le fait de ne pas penser à l'existence compromet le processus de construction du soi. En évitant de réfléchir au conflit que le personnage a vécu, on le maintient à un niveau superficiel ; une situation qui met Laurence à l'aise puisqu'on ne lui demande pas d'approfondir les réflexions que les questions existentielles normalement requièrent.

Aux fins de mieux comprendre comment la conscience de Laurence se manifeste au cours du roman, on voit la conception de Sartre à propos de la conscience analysée par Prata (2016 : 78) :

Para ele, a consciência não é uma coisa, não é um lugar (como pode nos fazer pensar nosso hábito de pensar em termos da realidade física, o espaço e os objetos), a consciência é uma atividade, uma vasta série de manifestações, de diferentes aspectos, uma atividade de que se dirige para as coisas do mundo de diferentes maneiras.

Dans l'œuvre de Sartre, deux caractéristiques sont inhérentes à la conscience. La première est l'intentionnalité, pour Sartre (2005 : 104) elle est une « nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que de soi ». Dans le cas du roman de Beauvoir, on peut constater que Catherine par ses dialogues, et l'enfant que Laurence voit danser en Grèce à travers son langage corporel, la conduisent à l'angoisse de savoir, et en ligne avec l'idée existentialiste « Connaître, c'est « s'éclater vers » » (Sartre 2005 : 104). Elle se manifeste lorsque Laurence choisit de rompre avec la domination masculine et le patriarcat, pour se libérer et libérer sa fille Catherine.

On peut voir qu'après la question Catherine le fait : « Maman, pourquoi est-ce qu'on existe? » (Beauvoir, 1972 : 23), Laurence n'est pas ravi, et pense : « Voilà bien le genre de question que les enfants vous assènent alors que vous ne pensez qu'à vendre des panneaux de bois » (Ibid.), et genre en Laurence une

réaction d'ignorance, en effet elle répond entre soi que cela n'est pas son problème, on existe. Laurence agit comme si la question existentielle de sa fille n'aurait pas d'importance, ou pire encore comme si elle n'aurait pas d'intérêt à cause d'un manque de connaissance ; elle ignore la complexité de l'existence en démontrant donc un profond vide existentiel et un manque d'intérêt pour la compréhension de l'humanité.

Laurence prononce des phrases emblématiques comme : « Il me semblait n'avoir plus d'avenir [...] » (Ibid. : 43), « - Moi, je n'ai pas de principes! » (Ibid. : 35), ou « Je n'étais pas une image; mais pas autre chose non plus: rien » (Ibid. : 170), et encore « Vide trop remplie? trop vide? Remplie de choses vides, quelle confusion! » (Ibid. : 146) ; Fonseca (2020) remarque que ces phrases dénotent un manque de sens, et la manifestation du sens dépend de la conscience, qui chez Laurence met un certain temps à se manifester de manière plus complexe. En effet ce n'est que vers la fin du roman, après avoir raconté son voyage en Grèce, que la protagoniste développe une autonomie de pensée et réalise progressivement la nécessité de se réconcilier avec la partie négligée de sa conscience. Fonseca (2020) affirme que l'autre caractéristique propre de la conscience selon Sartre correspond à la particularité de toute conscience d'être toujours conscience de soi.

Dans ce paragraphe, nous analysons le processus vers la prise de conscience de Laurence ; pour le rendre plus compréhensible, on va voir le parcours de la protagoniste en suivant une dimension chronologique-séquentielle.

Comme on a déjà dit, Beauvoir à travers ce roman présente une critique à la société bourgeoise de son temps. Dès les premières pages, le lecteur découvre la classe sociale représentée dans le roman et à laquelle appartient la protagoniste ; il s'agit d'un élément central pour comprendre la proposition de Beauvoir lorsqu'elle choisit de décrire les déformations de la bourgeoisie parisienne de la seconde moitié du XXe siècle, sa superficialité, son narcissisme, sa vanité extrême, sa compétitivité et l'aliénation commune à ces groupes de personnes.

Le premier chapitre s'ouvre à travers la présentation de la scène par le narrateur ; un dimanche matin entre parents et amis à la maison de campagne de Gilbert, amant de Dominique. Dès les premières lignes du roman, nous voyons Laurence élaborer des réflexions, soit existentielles, soit sur sa catégorie

sociale. À la troisième ligne (Beauvoir, 1972 : 7) on est face à la première réflexion de Laurence: « Qu'est-ce que les autres ont que je n'ai pas? ». Cette question existentielle montre une condition de frustration propre de la protagoniste et apparaît trois fois au cours du roman : « Bien sûr, il a quelque chose que les autres n'ont pas, que je n'ai pas (mais qu'ont-ils que je n'ai pas non plus?) » (Beauvoir, 1972 : 14), « Et de nouveau Laurence se demande: qu'ont-ils que je n'ai pas? » (Ibid. : 19). Fonseca (2020) remarque que cela peut avoir deux significations. D'une part, les personnes de l'entourage de Laurence semblent heureuses, donnant l'impression qu'elles ont tout et qu'elles savent profiter de la vie ; cependant, Laurence ne se sent pas à la hauteur des autres. D'autre part, le dilemme que se pose la protagoniste peut être analysé de la manière suivante : en prétendant ne rien avoir, Laurence est en fait l'une des rares personnes de son cercle social à avoir quelque chose ; ce « quelque chose » est en fait la capacité de réfléchir au vide que la classe dirigeante dissimule sous un bonheur apparemment inébranlable.

Bertrand (1992) définit cette interrogation persistante de Laurence comme le refrain d'une « plainte de Laurence » et qui donne le ton au récit.⁷² Comme tous les gens de sa génération qui ont pris conscience des enjeux sociaux et politiques après la Seconde Guerre mondiale, Laurence est préoccupée par la violence collective, que ce soit celle des récents événements historiques ou celle, inimaginable, mise en lumière par les camps de concentration. Une autre préoccupation est la Bombe atomique : Laurence vit de manière obsédée le moment dévastateur d'Hiroshima. Elle est également affectée par les catastrophes climatiques et leurs conséquences : la dégradation des sols fertiles, la famine, les épidémies, dont les médias diffusent les effets destructeurs. Cependant, malgré sa grande sensibilité envers le monde extérieur et les événements qui s'y déroulent, Laurence n'arrive jamais à transcender l'actualité pour effectuer dans son esprit la synthèse idéologique qui lui permettrait de s'engager dans des actions visant à lutter contre la misère des victimes, ou du moins à soulager leur souffrance. Laurence, au lieu de raisonner sur les causes de ses questions existentielles, déclare : « [...] je suis contente de

⁷² Bertrand, M. (1992). « *Les belles images* » ou la tentation de l'indifférence. *Simone de Beauvoir Studies*, 9, 49–54. <http://www.jstor.org/stable/45173442>. : 50.

ma vie. Non, aucun danger. C'est juste une question d'humeur » (Beauvoir, 1972 : 19), de cette façon il est clair qu'elle se trompe lui-même.

On sait que Laurence a déjà vécu un épisode de dépression, et cette information nous fait réfléchir sur le fait qu'elle se base sur les opinions de ses proches, en particulier de Jean-Charles et Dominique, donc elle est facilement manipulable et cela démontre qu'elle se trompe. Le discours de Laurence est incohérent et contradictoire, le processus mental d'auto-illusion qu'elle traverse, avec l'absence de réflexion personnelle et les manipulations qui en résultent, lui font prendre le chemin inverse de celui qui mène à l'autonomie. En effet avoir des opinions personnelles requiert de l'auto-connaissance et de connaître l'objet abordé, cela permet à l'individu de mieux faire face à l'adversité et se rapprocher à la liberté, mais quand il assume une attitude de mauvaise foi il n'est pas capable de prendre cette direction parce qu'il idéalise un univers de fantaisies dans le but de masquer les problèmes qu'il ne veut pas résoudre. Fonseca (2020) explique que d'après Teixeira (2017) la mauvaise foi dans la conception sartrienne, qui est un mensonge que l'individu raconte à soi-même, apparaît comme une fuite constante et représente une faute qui initialement n'est pas en relation à la morale mais est en relation avec la vérité.

Dans son roman Beauvoir a voulu mettre en évidence la réalité superficielle d'une femme élevée dans les conventions bourgeoises du Paris du XXe siècle. Or, Laurence qui comme on a dit était victime de la manipulation de son entourage (professeuse, mère, père, mari, amant et classe sociale) pendant la longue période d'aliénation qui correspond à son quotidien avant sa prise de conscience, reproduit la norme de féminité qui lui a été imposée, renforçant ainsi les enseignements de sa mère. Beauvoir vise à développer un récit dans lequel le lecteur parcourt le chemin de l'émancipation avec la protagoniste ; il est immergé dans les dilemmes existentiels de Laurence qui l'amènent à remettre en question les valeurs et les normes sociales perpétuées par la classe bourgeoise, l'idéologie utilitariste et technocratique, et le contexte machiste dans lequel les femmes ont été et sont encore placées, avec un accent sur les multiples formes de violence commises à leur encontre. Comme on a vu, Laurence se sent étrangère à son entourage et au contexte dans lequel elle vit, et entame ainsi un processus de contestation de l'ordre établi. À cet égard, on peut voir un rapprochement entre les romans *Les belles images* et *A paixão segundo G.H.* en ce qui concerne la

possibilité donnée au lecteur de suivre le chemin des protagonistes, c'est-à-dire Laurence et G.H., jusqu'à leur prise de conscience, et l'on va voir mieux dans le prochain paragraphe.

En reprenant l'analyse des citations qu'on a mentionnées ; l'oraison « [...] je n'ai pas le temps (Beauvoir, 1972 : 25) fait partie de la réflexion de Laurence à propos de la question de Catherine sur l'existence : « Maman, pourquoi est-ce qu'on existe? », et Laurence fait une considération : « Catherine lit énormément, trop » (Ibid.). Ces deux affirmations font penser que le niveau d'inquiétude avec la condition existentielle, et aussi son niveau de lecture, sont majeures par rapport aux niveaux de Laurence, en effet elle donne à la question existentielle de sa fille une réponse très limitée et infantilisée, avec mauvaise foi.⁷³

Dans *La transcendance de l'ego* en discutant des problèmes de la relation entre l'ego et la conscience Sartre soutient qu'il s'agit de problèmes existentiels. Pour le philosophe, le sujet s'inscrit dans le monde par l'expérience de trois structures fondamentales de l'être : l'être en-soi, l'être pour-soi et l'être pour autrui. Cette expérience peut suivre une position authentique ou passer par une structure de mauvaise foi, c'est-à-dire inauthentique. Il est important remarquer la conduite inauthentique de Laurence lorsqu'elle parle avec sa fille qui lui avait manifesté ses préoccupations : « - Tu n'étais pas contente, cet après-midi, que toi, moi, tout le monde, nous existions? » (Beauvoir, 1972 : 23), « - On existe pour se rendre heureux les uns les autres » (Ibid. : 24). Laurence ne paraît pas être prête pour parler de questions philosophiques avec sa fille, par ailleurs, elle ne comprend même pas son expérience. En revanche, Catherine se trouve dans le plan réflexif. Elle n'est pas convaincue par la réponse de sa mère et se demande parce que les gens qui ne sont pas heureux existent. Fonseca (2020) remarque que cette question indique deux prépositions ; l'une se pose en relation avec l'absurdité et l'autre avec la contestation de l'ordre social. Catherine est troublée par l'infélicité de l'autre et comprend qu'il n'est pas possible être complètement heureux si l'autre ne l'est pas et recherche des réponses pour ses conflits intérieurs. En outre, Laurence souligne que sa fille lit beaucoup, trop, et on voit que selon Sartre (2008) la lecture est un moyen à travers lequel l'individu

⁷³ Fonseca (2020 : 166) souligne que dans ce cas l'acte de mauvaise foi se pose face à l'élaboration donnée par Sartre de mauvaise foi en tant qu'exercice d'essai de fuite de l'angoisse.

prendre conscience de soi. La question en ce qui concerne la contestation de l'ordre social est un aspect dissonant entre Laurence et Catherine, l'on peut voir dans l'extrait suivant ;

- Tu as vu des gens malheureux? Où ça mon chéri? [...] Où? Goya est gaie et elle parle à peine le français. Le quartier est riche: ni clochards, mendiants; alors les livres? les camarades? [...] - Écoute, nous en parlerons demain. Mais si tu connais des gens malheureux, nous essaierons de faire quelque chose pour eux. On peut soigner les malades, donner de l'argent aux pauvres, on peut un tas de choses... (Ibid.).

Il est clair que Laurence non seulement trompe soi-même mais aussi sa fille.

Comme on a déjà dit, le comportement de Laurence est influencé par la légitimation du pouvoir de la classe bourgeoise à laquelle elle appartient et à la reproduction du discours patriarcal, souligné aussi par Eriksson (2004). Toutefois Laurence commence à réclamer un changement dans son quotidien ; elle raconte à Jean-Charles que leur fille lui a conté un rêve, pour la première fois la protagoniste vise à prendre une décision pour soi-même ; « Laurence s'assied et feint de s'absorber dans sa recherche. Pas ce soir. Il lui fournirait tout de suite cinq ou six explications. Elle veut essayer de comprendre avant qu'il n'ait répondu » (Ibid. : 25). Laurence est irritée par le fait que sa mère et son mari lui jugent coupable pour le comportement de Catherine ; comme on a déjà analysé dans le deuxième chapitre, la famille de Laurence suit le modèle patriarcal et dans une famille de ce genre il est normal de considérer la mère comme la seule responsable pour l'éducation des enfants, mais au même temps c'est le père à prendre les décisions importants. En effet, dans le roman cela est aussi visible quand Jean-Charles se sent gêné par le comportement de Laurence et Catherine et associe leur façon de faire face aux problèmes avec le manque d'équilibre ; « - En tout cas Catherine est gaie, en bonne santé, elle travaille bien, dit Jean-Charles. Il n'y a pas lieu de prendre au tragique une petite crise de sensibilité » (Ibid. : 39). Et encore : « - Ah! ne recommence pas à me faire une crise de mauvaise conscience comme en 1962, dit Jean-Charles sèchement » (Ibid. : 133). Et pendant une discussion :

- Ça m'a l'air d'une crise sérieuse. Elle ne travaille pas, et elle crie la nuit. - Elle a crié deux fois. - C'est deux fois de trop. Appelle-la, je veux lui

parler. - Ne la gronde pas. Ses notes ne sont tout de même pas désastreuses. - Tu te contentes de peu! (Beauvoir, 1972 : 129).

Fonseca (2020) remarque que dans ce modèle de famille et société patriarcale, quand une femme s'éloigne de l'uniformité et les règles imposés, les hommes lui considèrent fragiles et déséquilibrées, parce que selon leur mentalité à la femme est propre la sensibilité et pas l'intelligibilité. Laurence est insérée dans l'univers conventionnel des images et de la consommation. Elle est victime du temps pseudocyclique ; il détermine le quotidien de la société moderne et de la spectacularisation des images, liée aux gens avec lesquels Laurence vit et aussi à son profession de publicitaire. Laurence a une vie plutôt distante de la réalité, en effet elle vise à l'idéal, tout comme les personnes qui sont aliénés par les biens de production et la consommation. Comme on a déjà dit elle a été préparée par sa mère à incarner le modèle de la femme parfaite en ligne avec la société patriarcale du temps.

Fonseca (2020) fait noter que le texte de Beauvoir montre trois générations de femmes, incarnées par Dominique, Laurence et Catherine, qui agissent de manières différentes. La plus ancienne est orgueilleuse d'avoir obtenu une bonne position sociale, d'être insérée dans l'élite parisienne grâce à sa carrière dans la radio et son mariage avec le millionnaire Gilbert. Laurence, a mené sa vie en reproduisant les croyances héritées de Dominique, jusqu'à ses réflexions sur les effets négatifs des conventions imposées par sa mère et l'apparition des conflits de sa fille aînée.

La prise de conscience de Laurence de représenter des comportements nuisibles pour elle et ses filles fait naître chez Laurence le besoin d'offrir à Catherine une nouvelle voie et un autre modèle d'éducation, avec des valeurs qui s'opposent à la culture patriarcale, donc différentes de celles qui lui ont été transmises. Catherine est une jeune fille très sensible face aux injustices de la société, lectrice passionnée, avec innocence contraste l'ordre sociale, elle se diffère donc des autres femmes de la famille qui sont victimes de la logique de domination patriarcale. On voit que Catherine construit son subjectivité grâce à la lecture et au débat, utilisés comme stratégie d'adaptation.⁷⁴

⁷⁴ Les stratégies d'adaptation représentent l'ensemble des actions qu'un individu ou qu'un groupe mettent en œuvre afin de résoudre les problèmes auxquels ils sont confrontés.

Dans le roman le personnage de la fille de la protagoniste a un rôle essentiel pour le chemin de prise de conscience de Laurence, Beauvoir met en lumière l'importance qu'a la parole aux fins de l'émancipation du sujet.

La petite fille en contestant l'idéologie dominante déconstruit la vision de la vie de son entourage ;

- Toi, qu'est-ce que tu fais pour les gens malheureux? Cet impitoyable regard des enfants qui ne Jouent pas le jeu. - J'aide papa à gagner notre vie. C'est grâce à moi que tu pourras continuer tes études et guérir les malades. -Et papa? -Il bâtit des maisons pour les gens qui n'en ont pas. C'est aussi une manière de leur rendre service, tu comprends. (Horrible mensonge. Mais à quelle vérité recourir?) Catherine est restée perplexe. Pourquoi ne donne-t-on pas à manger à tout le monde? (Beauvoir, 1972 : 29).

Dans cet extrait on voit comment Catherine dans toute son innocence d'enfant met en cause toute une série de valeurs normalement pas contestées par la classe socio-culturelle à laquelle Laurence appartient, créant en sa mère mal à l'aise et elle avoue de mentir à sa fille. Selon Nicolas-Pierre (2013) cet évènement va faire exploser la nature circulaire et stérile des réflexions de Laurence. Catherine pose ces questions parce qu'elle est troublée par une affiche qui représente l'image emblématique de la faim : une tête d'enfant « avec des yeux trop grands et la bouche fermée sur un terrible secret » (Beauvoir, 1972 : 29). Catherine s'aperçoit d'une question morale essentielle : la souffrance d'autrui. Mais comme on a déjà vu, l'état apathique dans lequel Laurence se trouve et le détachement moral qui caractérise son milieu l'ont rendue totalement indifférente à l'existence des autres, éloignée comme dans une bulle, prête à éclater. En outre, Laurence affirme qu'il y a plus d'une vérité ; peut-être que Beauvoir, à l'aide de ce personnage, se réfère au concept de l'ambiguïté, qui est propre de l'être humain, dont on a parlé dans le premier chapitre.

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2023, août 11). *Stratégie d'adaptation*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Strat%C3%A9gie_d%27adaptation. (Accès le 19 septembre 2023). (Accès le 19 septembre 2023).

3.1.2 La dislocation dans un autre lieu et la rencontre avec l'altérité : un parcours qui amène à la prise de conscience

3.1.2.1 Le déplacement spatial dans un autre lieu : une façon de rapprochement à la conscientisation

Comme on a déjà vu, dans le roman *A paixão segundo G.H.* de Lispector on voit la dislocation de la protagoniste dans un lieu inconnu qui amène à la rencontre avec la première altérité, c'est-à-dire Janair, la femme de ménage, dont on a analysé leur rapport dans les premières deux chapitres. Dans ce paragraphe on va analyser les significats de l'entrée dans un espace d'altérité, et ce qui précède la prise de conscience, qu'aura lieu dans la chambre de l'ancienne bonne grâce en premier lieu à ce passage et ensuite à la rencontre avec les altérités.

Le matin suivant le renvoi de Janair, G.H. décide de ranger son appartement après le petit déjeuner, et veut commencer par la partie qu'elle appelle le "bas-fond" de sa maison, c'est-à-dire la chambre de l'ancienne employée. Lorsque la protagoniste pénètre dans la chambre de la bonne, une sorte de rite de passage s'opère. L'anthropologue français Van Gennep (2011) dans ses études sur les rites de passage, définit la porte comme une zone neutre qui sert de porte d'entrée vers un nouveau monde. Dans ce cas, la porte de la chambre de Janair joue le rôle de lieu où se déroule le rite de séparation, c'est-à-dire la première étape des rites de passage, du territoire personnel, c'est-à-dire l'appartement de G.H., pour ensuite entrer, par la porte, dans la chambre de Janair, le territoire neutre, un monde qui lui était jusqu'alors inconnu. Van Gennep (2011) propose de diviser les rites de passage en trois types : les rites préliminaires, qui sont les rites de séparation du monde précédent ; les rites liminaires, qui sont les rites effectués pendant la phase de marge ; et les rites postliminaires, qui sont ceux de l'entrée dans le nouveau monde.

Dans le contexte du roman de Lispector, nous pouvons identifier le rite préliminaire au moment où la protagoniste est assise à table, boit du café et se prépare à entrer dans la chambre de la bonne. C'est alors qu'intervient le rite liminal, qui correspond au passage dans l'autre pièce, c'est-à-dire le lieu où se produisent les épiphanies, les hapax et les prises de conscience. G.H. dit qu'elle a toujours aimé ranger et elle pense que c'est sa véritable vocation : « Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo » (Lispector, 2009 : 31). C'est ce

qui se passe lorsqu'elle entre dans la chambre de l'ancienne employée. Elle suppose que la pièce soit sale et désorganisée en raison de « sua dupla função de dormida e de depósito⁷⁵ de trapos, malas velhas, jornais antigos, papeis de embrulho e barbantes inúteis » (Ibid. : 22). Mais, contrairement à ses préjugés, lorsqu'elle entre dans la pièce, la trouve propre, bien rangée, éclairée et vide, et se montre très surprise ; il est clair qu'il existe de la part de G.H. un jugement de classe sur la femme de ménage Janair.

Le philosophe Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* (1961) explique que la maison est un ensemble d'images qui donnent aux gens des raisons ou des illusions de stabilité. Nous réimaginons sans cesse sa réalité : distinguer toutes les images serait révéler l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison. Dans son essai Bachelard (Ibid.) étudie les éléments qui marquent l'espace poétique du roman ; entre autres, la maison (dans ce cas l'appartement de G.H.), l'armoire et la dialectique entre l'extérieur et l'intérieur. Le philosophe consacre une partie de sa théorie à ce qu'il appelle les objets-sujets, analysant les objets qui gardent les secrets de l'intimité, tels que les tiroirs, les coffres-forts et les armoires. Pour G.H., l'armoire représente un véritable organe d'un événement psychologique, l'armoire de la chambre de Janair agissant comme un élément coparticipant à son moment épiphanique.

Ce concept trouve son origine dans la topophilie ; Bachelard conçoit cet espace aimé comme un espace perçu, qui est un espace vécu. Le contraire de l'espace vécu est la topophobie : des espaces hostiles, indifférents, inconnus, qui provoquent l'indifférence, mais aussi la répulsion et la nausée. La chambre de Janair serait topo-phobique, indifférente et inconnue. À travers l'expérience vécue dans ce lieu, profondes réflexions commencent, en donnant ensuite lieu à la prise de conscience de G.H. qu'on va voir.

Bachelard (1961) affirme qu'une fois adultes, nous nous éloignons du monde ludique, on abandonne les expériences avec la nature, la primitivité et les

⁷⁵ Lugar destinado a arrecadações. Local, geralmente espaçoso, onde se guardam coisas em grandes quantidades. = ARMAZÉM : “depósito”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/dep%C3%B3sito>. Les verbes qui se lient à ce terme généralement sont : *armazenar*, *entulhar*, *empilhar*, *esconder* etc. Les connotations de cette expression sont diverses, mais elles sont toujours liées à un lieu de soumission, à un espace périphérique.

rêves. C'est ce qui arrive à G.H., qui est loin de cette vie d'expérience, immergée dans sa vie de la raison instrumentale, systémique, symétrique, soi-disant civilisée, commune aux femmes contemporaines de la société industrielle moderne.

Une fois dans la chambre, G.H. dit que commencera à nettoyer l'appartement par l'arrière et "montera" horizontalement jusqu'au salon : « Depois da cauda do apartamento, iria aos poucos "subindo" horizontalmente até o seu lado oposto que era o living [...] » (Ibid. : 22) ; on voit que G.H. utilise le terme "*subir*", mais on en vient à se demander comment est-il possible remonter quelque chose horizontalement. Dans son essai Bachelard (1961) aborde le thème du concept de la verticalité au sein de la maison, et il affirme : « La maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité » (Ibid. : 45). Selon Bachelard (1961), la verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier ; les signes de cette polarité sont si profonds que, en quelque sorte, elles ouvrent deux perspectives très différentes pour une phénoménologie de l'imagination. En outre, il soutient que l'espace polarisé de la cave et du grenier permet d'illustrer les nuances psychologiques les plus subtiles et à propos de ça il donne un exemple très intéressant ;

Voici comment, le psychanalyste C.-G. Jung se sert de la double image de la cave et du grenier pour analyser les peurs qui habitent la maison. On trouvera en effet dans le livre de Jung : *L'homme de la découverte de son âme*, trad. p. 203, une comparaison qui doit faire comprendre l'espoir qu'a l'être conscient « d'anéantir l'autonomie des complexes en les débaptisant ». L'image est la suivante : « La conscience se comporte là comme un homme qui, entendant un bruit suspect à la cave, se précipite au grenier pour y constater qu'il n'y a pas de voleurs et que par conséquent, le bruit était pure imagination. En réalité, cet homme prudent n'a pas osé s'aventurer à la cave » (Bachelard, 1961 : 46).

Comme le dit Jung dans cet extrait, l'homme prudent a peur de s'aventurer à la cave ; dans notre contexte du roman de Lispector on peut lier le concept de la cave à la chambre de Janair. G.H. n'était jamais entrée dans la chambre de l'ancienne femme de ménage pour les motifs qu'on a expliqué, en bref : elle est une femme prudente reléguée aux valeurs de sa classe socio-

culturelle et le monde de Janair, métaphoriquement (c'est-à-dire sa ethnie et sa classe) et pratiquement (la chambre) lui sont étrangers.

Dans les analyses du rapport entre G.H. et Janair on a constaté qu'il y a un rapport de subalternité entre la maîtresse et la bonne, et maintenant on peut voir qu'il est compris un rapport de subalternité avec la notion d'espace : le haut (symbolique), destiné à la maîtresse, et le bas, destiné à l'employée, comme s'il s'agissait de la périphérie de la maison. Ce rapport d'opposition entre le centre et la périphérie, le nord et le sud, le haut et le bas, le colonisateur et le colonisé, l'employeur et l'employé, l'inférieur et le supérieur, constitue le discours hiérarchique dominant qui normalise les pratiques de subalternité.⁷⁶

La philosophe Gayatri Chakravorty Spivak, dans ses études postcoloniales et de genre, a développé une théorie sur la violence de race et de classe, inventant le terme "violence épistémique"; ce terme spécifique désigne la relation entre le dominant et le subordonné, en l'analysant d'un point de vue symbolique. Le mécanisme créé est celui d'une introjection des catégories élaborées par les dominants dans les outils cognitifs des dominés. Cette forme de violence, selon Spivak, est plus dangereuse et insidieuse que les autres, car elle n'est pas identifiée comme violence et est donc plus difficile à éradiquer.⁷⁷ En ce qui concerne la théorie de la violence épistémique, Gayatri Spivak (Morris, 2010) soutient que l'exemple le plus clair de cette violence est le projet vaste et hétérogène qui est orchestré à distance pour constituer le sujet colonial comme l'Autre. Ce projet est aussi l'effacement asymétrique de la trace de cet Autre dans sa subjectivité précaire. De plus, le fait d'être femme s'ajoute à cette élaboration coercitive de l'Autre, et Janair en est un exemple. Une subjectivité précaire construite par le discours de la femme blanche et riche. Ainsi, elle est subalterne parce qu'elle appartient à une classe sociale soumise à la classe dominante, mais aussi parce qu'elle est dépendante d'un patron, en l'occurrence une riche femme blanche. Nous sommes donc en présence d'une double subalternité : sociale et

⁷⁶ L. C. Fonseca, *op. cit.*

⁷⁷ Codato, P. (2020, mai 21). *La parola di una donna e la violenza epistemica - la chiave di Sophia*. La Chiave di Sophia. <http://www.lachiavedisophia.com/blog/violenza-epistemica-spivak/>.

de sexe, que la patronne, G.H., en dépit d'être elle-même une femme, impose à Janair. La philosophe élargit la discussion sur la subalternité en incluant le sexe comme une condition centrale pour comprendre les mécanismes d'assujettissement, surtout si l'on tient compte du fait d'être une femme et d'être originaire d'un pays du tiers monde. Selon Spivak : « [...] the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow » (Morris, 2010 : 257).

Janair est jugée à plusieurs reprises par sa maîtresse ; tout d'abord, G.H. suppose que la chambre sera en désordre, comme nous l'avons déjà mentionné, en raison des préjugés sociaux des classes supérieures à l'égard des classes inférieures, comme si la bonne était incapable de la ranger :

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. (Lispector, 2009 : 22).

Plus tard, après être entrée dans la chambre, G.H. réprimande Janair pour avoir rangé et nettoyé :

Esperava encontrar escuridões, prepara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito. (Lispector, 2009 : 24).

D'une position sociale plus élevée que Janair, G.H. montre que seulement la propriétaire peut décider comment ordonner ; comme si l'ordre était quelque chose qui n'appartenait qu'à une certaine catégorie de personnes. À propos de ça, Fonseca (2020) souligne que, dans la conception occidentale de la femme blanche bourgeoise, l'ordre est un mécanisme de domination ; dans cette vision du monde, le désordre est ce qui est laissé à l'assujetti, incapable de décider du sort des événements. Donc, en se trouvant dans le rôle de femme de ménage au sein d'un paysage bourgeois, Janair est une subordonnée insoumise, car par ses attitudes, elle affaiblit la logique de domination imposée par la femme blanche en gagnant de l'autonomie de ses décisions.

Toujours en ce qui concerne le lieu où les actions se déroulent, c'est-à-dire la chambre de l'ancienne employée, et compte tenu du discours paradoxal qui imprègne tout le texte, on remarque que, immédiatement après avoir dénigré la chambre, la protagoniste l'élève à un « nível incomparavelmente acima do próprio apartamento » (Lispector, 2009 : 25). G.H., en effet, fait une curieuse comparaison entre la chambre et un minaret⁷⁸, en soulignant une intéressante idée de dislocation, comme si la chambre était séparée de l'appartement : « Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico » (Ibid.). Selon la narration et la vision de G.H., la chambre de l'employée est donc dans une position privilégiée par rapport au reste de la maison car elle se trouve à l'extérieur du bâtiment, comme si elle était isolée, ne faisant pas partie de l'ensemble du bâtiment, sans forme, avec une autre dynamique d'être. D'autre part, ce lieu est au-dessus, panoptique, comme un belvédère, un observatoire, un phare, un lieu d'où partent les ordres, la lumière, donc avec le but de guider et donner des indications. On voit donc la vision de verticalité de la maison décrite dans le texte de Bachelard (1961). Cependant, il est important garder à l'esprit le fait que comme on a vu, dans le cas de la maison de G.H., la chambre-minaret s'agit d'un lieu qui est symboliquement périphérique par rapport au centre de la maison où vit la maîtresse, donc ici on voit un lien avec la symbolologie du grenier décrit par Jung dont on a parlé en relation avec l'essai de Bachelard (Ibid.). Dans ce cas, G.H. élève Janair au rôle de gestionnaire de ce lieu, c'est elle qui en maintient l'équilibre, la propreté et l'organisation ; on est face à un autre type de pouvoir : le don concédé au subordonné.

Selon la vision de Fonseca (2020) cette métaphore utilisée par G.H. délimite le changement de la connaissance de la bonne de la part de sa maîtresse, ainsi que la lecture de cette dernière de la hiérarchie de la maison par rapport à la chambre de Janair. Fonseca (Ibid.) souligne qu'il s'agit d'un processus épiphanique qui révèle une vision modifiée de la place de la femme subordonnée,

⁷⁸ Le minaret s'agit d'une tour élevée dépassant tous les autres bâtiments. Son but est de fournir un point élevé au muezzin pour les cinq appels à la prière et être entendue à une grande distance. Contributeurs aux projets Wikimedia. (2023, octobre 9). *Minaret*. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Minaret>. (Accès le 20 juillet 2023).

pourrait-on dire à la fois concrètement, c'est-à-dire la chambre, et symboliquement, c'est-à-dire comprise comme position sociale.

Face à ce passage de frontière entre l'ancienne et la nouvelle femme, le rituel de déconstruction et de reconstruction de soi se manifeste progressivement, culminant dans la contestation des valeurs héritées et transmises qui n'avaient jamais été remises en question.

Comme on a déjà dit dans le paragraphe précédent, Fonseca (Ibid.) souligne que dans le roman de Lispector on voit un trait spécifique en ce qui concerne la relation entre la protagoniste - narratrice et le lecteur ; Lispector - G.H. réclame dès le début la compagnie du lecteur dans le but d'insérer le sentiment de crainte de l'inattendue. Cela est visible dans cet extrait :

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. (Lispector, 2009 : 16).

En fait, malgré ces affirmations, on peut constater qu'au cours du récit G.H. ne lâche jamais la main du lecteur, au contraire, sa présence imaginaire devient de plus en plus nécessaire, de même que G.H. implique progressivement le lecteur dans son expérience existentielle, donnant le sentiment qu'une relation de proximité et de confiance est en train de s'instaurer ;

« E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão. Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo. Sei que acreditar em tudo isso será, no começo, a tua grande solidão. Mas chegará o instante em que me darás a mão, não mais por solidão, mas como eu agora: por amor. [...] O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão » (Ibid. : 115).

Fonseca (2020) souligne que G.H. entreprend un tel processus d'émancipation qu'elle estime nécessaire de récompenser au lecteur le temps et l'attention qu'il lui consacre. Pour remercier ceux qui ont partagé avec elle le processus de construction de soi à travers ce parcours, G.H. tend sa main, montrant qu'elle veut contribuer à ce chemin agréable et conflictuel vers la prise de conscience.

3.1.2.2 La phase du passage de la pré-prise de conscience à la prise de conscience

La maîtresse de l'appartement, G.H., se réfère à la bonne en utilisant des expressions comme : *representante de um silêncio*, *“estrangeira”*, *“inimiga indiferente”*, et en déclarant : « [...] que sem sequer a ter olhado, a odiava » (Lispector, 2009: 41), elle avoue son indifférence qui se mêle avec l'aversion. G.H. souhaitait éliminer la présence de Janair et l'aridité de la pièce, car ces deux éléments l'irritaient ; elle affirme :

A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade daquele deserto, destruindo o minarete que sobranceava altaneiro um horizonte de telhados. Depois jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até a boca – e enfim, enfim veria a madeira começar a apodrecer. (Lispector, 2009 : 29).

G.H. est troublée par une autre question que lui posent la figure de Janair et la pièce stérile : elle veut s'interroger sur elle-même. C'est une nouveauté pour elle de se juger, car elle a peur de perdre ses *“aspas”*, de cesser d'être une *“belle réplique”*, une *“belle image”*, de détruire l'ennui qui la nourrit et la dévore délicatement. L'ennui se manifeste souvent dans la vie quotidienne du bourgeois.

Une sorte de *“violence”* se présente, un sentiment que G.H. avait jamais prouvé auparavant : « Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali » (Ibid.). G.H. veut détruire la femme stéréotypée qu'elle admette d'être, elle désire que au lieu de se chercher et reconnaître dans les autres elle doit se reconnaître à elle-même : « Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita » (Ibid. : 20). Cependant, il est difficile pour G.H. de renoncer au confort que lui garantit son statut socio-économique et il n'est pas simple pour elle arrêter d'être une belle image d'un stéréotype de femme. G.H. trouve du réconfort dans l'idée d'éliminer certains éléments de la pièce, qui est pour elle une source d'inconfort :

[...] eu cobriria aquele colchão de palha seca com um lençol mole, lado, frio, com um de meus próprios lençóis que tinham minhas iniciais bordadas, substituindo o que Janair deveria ter jogado no tanque. Mas antes rasparia da parede a granulada secura do carvão, desincrustando à faca o cachorro, apagando a palma exposta das mãos do homem, destruindo a cabeça pequena demais para o corpo daquela mulherona nua. E jogaria água e água que

escorreria em rios pelo raspado da parede. Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. (Ibid. : 30).

Une fois entrée dans la chambre, comme nous l'avons dit, elle se trouve dans la phase liminale, et c'est là que commencent à surgir chez la protagoniste des réflexions qui ne font pas partie de sa vie quotidienne, ni des conceptions idéologiques d'un individu qui, comme G.H., choisit de se conformer aux valeurs de la classe dominante de manière à corroder son vrai moi, avec la garantie de faire partie d'un groupe à partir duquel sont générés des sujets automatisés, tout comme on a vu chez l'entourage et la vie de Laurence de *Les belles images*.

Le parcours de G.H. commence par des questions existentielles avec un regard sur le passé, dépourvu d'autoréflexion.

O que queria essa mulher que sou? o que acontecia a um G.H. no couro da valise? Nada, nada, só que meus nervos estavam agora acordados – meus nervos que haviam sido tranquilos ou apenas arrumados? meu silêncio fora silêncio ou uma voz alta que é muda? (Lispector, 2009 : 30).

C'est à ce moment du récit et dans les passages suivants que s'opère le passage de la préconscience à la prise de conscience de la protagoniste :

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu?! quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo – que sei do resto? o resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (Ibid. : 6-7).

Et encore :

« É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria. Afinal consegui pelo menos articular um pensamento: “estou pedindo socorro”. Ocorreu-me então que eu não tinha contra o que pedir socorro. Eu não tinha nada a pedir. [...] A minha vontade de querer era mais forte do que a minha vontade de salvação? » (Ibid. : 50-51).

Fonseca (2020) affirme qu'en ce qui concerne la conscience nouvellement acquise, il convient de souligner qu'il ne s'agit jamais d'une conscience purement instantanée, puisqu'elle fait toujours partie d'une entreprise ou d'un processus de (dé)construction, thèse démontrée par Sartre (2008 : 570) :

Infatti, come abbiamo visto, prendere coscienza di sé non significa mai prendere coscienza dell'istante, perché l'istante non è che un concetto dello spirito e se anche esistesse, una coscienza che potesse cogliersi nell'istante non coglierebbe più niente. Io non posso prendere coscienza di me se non come quel tale uomo impegnato in questa o in quella impresa, che sconto questo o quel successo, che dubita di questa o di quella riuscita, e con l'insieme di tutte queste anticipazioni, che abbozza tutta la sua figura.

En reprenant le discours du personnage pour comprendre le procès de transition de la pré-prise de conscience, elle affirme :

Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros – o quê ? – e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos. (Lispector, 2009 : 30).

Fonseca (2020) souligne que G.H., à travers la métaphore “desabamento de cavernas calcárias subterrâneas”, veut communiquer sa nécessité de se déconstruire, d'abandonner la femme qui était toujours victime de la simulation.

Les grottes sont des formations géologiques formées, pour la plupart, par le processus d'érosion du calcaire. La principale substance chimique de cette roche est le carbone. Comme nous l'avons vu avec les dessins sur le mur symbolisant l'origine de la vie et l'origine de l'écriture liées au carbone, nous sommes ici confrontés à un autre événement dans le récit qui commence et que le personnage relie au carbone : l'érosion de la femme stéréotypée, métaphorisée par l'effondrement de la grotte de calcaire, résultant de la perturbation qui conduira à la prise de conscience de la protagoniste : « O que me acontecia? Nunca saberei entender mas há de haver quem entenda. E é em mim que tenho que criar esse alguém que entenderá » (Lispector, 2009 : 30).

3.1.3 Monique ; une masque prête à s'effondrer

La situation de Monique dans sa période qui précède la prise de conscience est plutôt compliquée ; son chemin pour réaliser sa conscientisation en ce qui concerne tout d'abord la situation de son mariage et ensuite de soi-même, n'est pas linéaire et subi plusieurs fois des difficultés.

L'origine de ces difficultés est presque toujours personnelle, en effet pour Monique le parcours de prise de conscience est un chemin douloureux et tortueux. Cette femme doit surmonter beaucoup des défis personnels mais elle réalise une croissance personnelle pas simple et banal.

Dans les premières pages de l'histoire on voit Monique qui raconte sa quotidienneté, ses deux filles ne sont plus avec elle mais n'est pas triste, au contraire trouve du temps pour soi, et dans la première page elle exprime son sentiment de confusion : « Double dépaysement ; je m'en allais très loin, au bord d'un fleuve inconnu ; je levais les yeux, et je me retrouvais parmi ces pierres, loin de ma vie » (Beauvoir, 2017 : 122). Son mari aussi, Maurice, est loin, il est retourné à travailler avec ses collègues et Monique souligne qu'il est toujours difficile se séparer de lui. Dans le premier extrait on peut voir que Beauvoir place la protagoniste de l'histoire dans une sorte de non-lieu, en effet Monique, en affirmant de se trouver « loin de sa vie », se situe dans une atmosphère proche de la magie. L'élément de l'eau, exprimé par le fleuve, nous renvoie aux contes de fées ; dans l'imaginaire collectif fiabesque en effet il y a toujours la présence d'un cours d'eau, en particulière un rideau, une cascade, une fontaine, un fleuve. Normalement le protagoniste des contes de fées s'arrête dans les environs d'une source d'eau. C'est en attendant ces lieux qu'ils commencent leur aventure. Monique est inquiet parce qu'elle est en attente des réponses des analyses de sa fille Colette qui a la fièvre forte depuis des jours et ne tombe pas et voudrait que son mari était avec elle. Monique ne cache pas son irritation à propos de la situation ; « Tout de même je suis en colère contre lui (Maurice). "J'ai besoin de toi, et tu n'est pas là !" » (Ibid. : 127). En outre, elle s'est rendu compte que dans cette période son mari est plus indifférent que d'habitude :

J'ai été étonnée par son indifférence quand je lui ai parlé d'installer ce living-room. Il faut que je m'avoue la vérité ; j'ai toujours voulu la vérité, si je l'ai obtenue, c'est que je la voulais. Eh bien ! Maurice a changé. Il s'est laissé dévorer par sa profession. Il ne lit plus. Il n'entend plus de musique. (J'aimais

tant notre silence et son visage attentif quand nous écoutions Monteverde ou Charlie Parker.) Nous ne nous promenons plus ensemble dans Paris ni aux environs. Nous n'avons presque plus de vraie conversation. (Ibid. : 127-128).

Monique cherche à se donner une explication et arrive au point de dire : « Il se met à ressembler à ses collègues qui ne sont que des machines à faire carrière et à gagner de l'argent » mais tout de suite elle se blâme : « Je suis injuste. L'argent, la réussite sociale, il s'en moque » (Ibid. : 128). Toutefois elle est déjà plutôt consciente et sûre du fait que son mari n'est plus le même d'un temps, et s'abandonne à des franches considérations ;

Mais depuis que, contre mon avis, il a décidé voici dix ans de se spécialiser, peu à peu - et c'est justement ce que je craignais - il s'est desséché. Même à Mougins cette année il m'a paru lointain : avide de retrouver la clinique et le laboratoire ; distrait et même morose. (Ibid.).

Et même dans ses rapports avec ses proches, il devient abstrait, lui qui était si vivant, si gai, aussi jeune à quarante-cinq ans que lorsque je l'ai rencontré... Oui, quelque chose a changé puisque j'écris sur lui, sur moi, derrière son dos. S'il l'avait fait, je me serai sentie trahie. Nous étions l'un pour l'autre une absolue transparence. (Ibid. : 128-129).

Au vu de ces faits, Monique expose ses préoccupations à propos de son mariage : « Au bout de vingt – vingt-deux – ans de mariage, on accorde beaucoup au silence : c'est dangereux. Je pense que je me suis trop occupée des petites, ces dernières années [...] » (Ibid. 129). La femme a évidemment commencé à se préoccuper on peut dire de la sécurité de son mariage, et cela représente le début de son parcours de prise de conscience.

« - Qu'est-ce qui se passe ? Il y a une femme dans ta vie ? sans me quitter des yeux, il a dit : - Oui, Monique, il y a une femme dans ma vie » (Ibid. : 131).

Lundi 27 septembre. Monique subi un coup très dur, le plus amer de sa vie : son mari l'a trompé, et pas une fois mais plusieurs et avec différentes femmes, mais il sont cinq moins qu'il se fréquente avec une femme qui s'appelle Noëllie. À travers le journal de Monique il émerge que, probablement, si elle n'était pas si insistante avec son mari, il n'aurait pas eu le courage d'avouer la vérité.

Après avoir appris que Maurice était infidèle, Monique paraît littéralement abattue. Elle se souvient d'un commentaire qu'elle avait fait à son mari quinze ans auparavant, en nous plaçant tout à coup dans le passé : « Si tu

me trompais, je n'aurais pas besoin de me tuer. Je mourrais de chagrin » (Ibid.). Avec cette phrase on assiste au début de la mort figurative de Monique ; elle avait en quelque sort prédit sa mort plusieurs années avant. La Londe (2010) explique dans son essai que la mort figurative de Monique se voit tantôt comme un meurtre, tantôt comme un suicide thérapeutique ; elle en imaginant son mari avec l'amant affirme : « On me scie le cœur avec une scie aux dents très fines » (Beauvoir, 2017 : 141), prétend-elle, comme si elle n'avait même pas l'idée ou l'envie de se tuer, parce que c'était déjà fait. La Londe (2010) souligne que cette désintégration reste au fond une tentative de préservation et de destruction visant à la préservation. La préservation a un rapport profond avec la désorientation. Dans son journal Monique avoue à plusieurs reprises d'être perdue : « J'ignore où j'en suis, contre quoi il me faut lutter... » (Beauvoir, 2017 : 154); « J'étais si égarée qu'il fallait que je fasse quelque chose, n'importe quoi » (Ibid. : 174) ; et « Je ne sais plus rien... non seulement pas qui je suis mais comment il faudrait être » (Ibid. : 251). Face à cette désorientation, elle choisit d'abord de jouer un rôle, de revêtir le masque du sourire, et plus avant on va voir qu'elle ne supportera plus de porter cette masque. Ici on voit l'inauthenticité dont on a parlé ; le même mécanisme d'inauthenticité qu'on a vu dans le roman *Les belles images* chez le personnage de Laurence. Monique, tout comme Laurence, porte un masque qui cache ses vrais sentiments et ses préoccupations aussi.

La première fois que Maurice passe la soirée avec Noëllie à la su de Monique, elle sort avec Isabelle et affirme : « Je lui ai dit que j'avais adopté sans peine la tactique du sourire car je suis convaincue qu'en effet cette histoire ne compte pas tant pour Maurice. "Il n'y a rien de changé entre nous", m'a-t-il dit avant-hier » (Ibid. : 137), Monique s'accroche à cette phrase avec l'espoir que sa relation soit restée la même de leur jeunesse, bien qu'elle soit peu à peu consciente que les choses sont changées. Monique rappelle le jour quand beaucoup d'années avant elle et Maurice étaient ensemble sur la petite route de Saint-Bertrand-de-Comminges, elle souligne que Maurice avait mis plus d'ardeur qu'elle à conclure leur pacte :

“Je te suffirai toujours ?” Il s'est emporté parce que je ne répondais pas avec assez de feu (mais qu'elle réconciliation dans la chambre de la vieille auberge avec l'odeur des chèvrefeuilles qui entrainait pas la fenêtre ! Il y a vingt ans : c'était hier). (Ibid. : 133).

Le fait de se trouver dans un commun très petit, et la référence à l'odeur de chèvrefeuille créent une atmosphère que, grâce à ce souvenir, nous transporte dans un lieu éloigné ; on peut dire que cela rappelle le lai « Chevrefoil » de Marie de France qui raconte un épisode de Tristan et Iseut.⁷⁹ L'amour des deux amants est niché pour toujours dans le symbole de cette plante, et donc la présence du chèvrefeuille donne symboliquement la même valeur à l'amour de Monique et Maurice.

Après cette révélation, Monique s'impose de n'assumer pas le rôle de victime et de ne faire pas la mégère et affirme que doit être patiente et s'appelle à la morale :

La patiente, ce n'est pas ma vertu dominante. Mais en effet, je dois m'y efforcer. Et pas seulement par tactique : par moralité. J'ai eu exactement la vie que je souhaitais : j'ai à mériter ce privilège. Si je flanche à la première anicroche, tout ce que je pense sur moi n'est qu'illusion. (Ibid. : 135).

Monique suit le conseil de Isabelle qui lui dit que pour reprendre son mari elle devrait sortir seule avec lui et être gaie, mais Monique tient à souligner qu'elle ne doit pas reprendre son mari parce qu'elle ne l'a pas perdu, elle doit lui poser beaucoup de questions. Le jour suivant, Monique raconte la soirée passée avec son mari, elle dit qu'ils ont passé une belle nuit et avec un peu d'amertume affirme : « C'est drôle : il a fallu qu'il me trompe pour que nous ressuscitions les nuits de notre jeunesse. Rien de pire que la routine : les chocs réveillent ». En dépit de ça Monique avoue d'avoir bu trop et donc elle ne se rappelle pas beaucoup de choses que son mari lui a dit à propos de son amant, et affirme d'avoir compris que, comme elle supposait, Noëllie est une femme intéressante pour les hommes parce qu'elle réveille la partie adolescente des hommes et la définit « appétissante ». Monique rumine sur le passé de sa relation et souligne que dans sa vie conjugale du passé il y a eu déjà des préoccupations, elle est consciente du fait que son mariage n'a pas été parfait :

En fait, je me suis tourmentée bien davantage, il y a dix ans : s'il avait de nouvelles ambitions, si son travail à Simca - routinier, peu payé mais qui lui

⁷⁹ Le jour de Pentecôte, Tristan se rend dans la forêt, à l'endroit où le cortège où il y a Iseult doit passer. Il grave son nom sur un coudrier, et laisse un message à Iseult ; le message est qu'il ne peut vivre sans elle, et qu'ils sont comme le chèvrefeuille qui s'enroule autour du coudrier, si bien que l'un et l'autre ne peuvent vivre longtemps l'un sans l'autre.

laissait des loisirs et qu'il menait avec tant de dévouement - ne lui suffisait pas, c'est qu'il s'ennuyait à la maison, c'est que ses sentiments pour moi avaient fléchi. (Ibid. : 138).

Monique cherche à se rassurer et au même temps montre d'être déçue de ne faire plus partie de la vie professionnelle du mari :

L'avenir m'a prouvé le contraire. Seulement je regrette de ne plus du tout participer à ce qu'il fait. [...] Maintenant je suis exclue de ses recherches [...] Isabelle m'a été utile aussi à ce moment-là. elle m'a convaincue de respecter la liberté de Maurice. (Ibid.).

Pour surmonter cette situation Monique souligne d'accepter que certaines choses sont changées à jamais, par exemple son corps n'est plus le même de sa jeunesse et cela vaut aussi pour son mari, et affirme :

Ce qui m'aide, c'est que je ne suis pas physiquement jalouse. Mon corps n'a plus trente ans, celui de Maurice non plus. [...] Oh ! je ne me leurre pas. Noëllie a l'attrait de la nouveauté ; dans son lit Maurice rajeunit. Cette idée me laisse indifférente. Je prendrais ombrage d'une femme qui apporterait quelque chose à Maurice. Mais mes rencontres avec Noëllie et ce que j'ai entendu dire d'elle m'ont suffisamment renseignée. Elle incarne tout ce qui nous déplaît : l'arrivisme, le snobisme, le goût de l'argent, la passion de paraître. (Ibid.).

Dans cet extrait Monique nous donne l'impression d'être très sûre de soi et de sa relation, mais en fait elle ne connaît pas bien Noëllie et on a déjà vu que son mari sort souvent seul avec cette femme, donc on comprend que probablement Monique essaie de se convaincre qu'en réalité l'amant de Maurice n'est pas une menace pour son mariage parce que remettre en question son mariage et même soi-même est plus difficile et douloureuse.

Monique est une femme désormais rompue ; elle en train de passer une période difficile, il y a de changements dans sa vie et affirme de n'avoir plus envie de continuer son journal parce qu'elle l'avait commencé pour faire face à la solitude et puis au malaise, mais elle dit que maintenant est sortie de cette condition de confusion et de « y voir clair » (Ibid. : 139), mais on verra que c'est pas vrai, parce qu'elle est seulement au début de son parcours pour prendre conscience. Il est perçu que pour Monique cette situation commence à être difficile à supporter. Maurice lui dit que désormais quand il sort avec Noëllie il va passer la nuit chez elle et Monique avoue : « Pour la première fois, j'ai mal réagi. [...] Je me suis rebiffée » (Ibid.). Toutefois elle continue avec son attitude

inauthentique : « J'ai fini par céder. Puisque j'ai adopté une attitude compréhensive, conciliante, je dois m'y tenir. Ne pas le heurter de front. [...] Je me répète : "Patience." » (Ibid. : 140).

Monique continue avec ses réflexions :

Tout de même, il faut bien me dire qu'à l'âge de Maurice ça compte, une histoire de peau. A Mougins il pensait à Noëlie, évidemment. Je comprends cette anxiété dans son regard, à l'aérodrome de Nice : il se demandait si je me doutais de quelque chose. Ou avait-il honte de m'avoir menti ? était-ce de la honte et non de l'anxiété ? je revois son visage mais je le déchiffre mal. (Ibid.) ;

on dirait que Monique s'aperçoit de ne comprendre plus son mari, l'homme avec lequel elle a vécu une grande partie de sa vie et pensait de connaître si bien.

Elle se pose des questions mais n'est pas capable de se répondre, on dirait que cela peut être parce qu'elle n'est pas objective en ce qui concerne sa relation.

Dans ces situations de confusion, Monique nous semble sincère mais au même temps nous donne une impression de ne pas faire confiance au tout ce qu'elle raconte ; il faut toujours garder à l'esprit qu'on est en train de lire un journal personnel, donc c'est uniquement le point de vue de Monique que nous voyons.

Avant, j'étais plutôt éberluée. Je ratiocinais, j'écartais cette douleur qui fond sur moi ce matin : les images. Je tourne en rond dans l'appartement : à chaque pas j'en suscite un autre. J'ai ouvert son placard. J'ai regardé ses pyjamas, ses chemises, ses slips, ses maillots de corps ; et je me suis mise à pleurer. Qu'un autre puisse caresser sa joue à la douceur de cette soie, à la tendresse de ce pullover, je ne le supporte pas. (Ibid. : 141) ;

Dans cet extrait il est clair que Monique a commencé à tenir non seulement des pensées mais aussi des attitudes obsessives. Elle ne peut pas s'empêcher de penser obsessivement à son mari et à l'amant, sa souffrance est toujours plus persistante et aiguë, toute sa vie est maintenant bouleversée et elle en est consciente ;

J'ai manqué de vigilance. [...] Noëlie a réveillé ses désirs. [...] Coucher, ce n'est pas seulement coucher. Il y a entre eux cette intimité qui n'appartenait qu'à moi. Au réveil, est-ce qu'il la niche contre son épaule en l'appelant ma gazelle, mon oiseau des bois ? [...] On me scie le cœur avec une scie aux dents très fines. (Ibid.).

3.1.4 Les moments avant la prise de conscience et la rencontre avec l'autre dans la nouvelle *Amor*

Benedito Nunes dans son œuvre *O drama da linguagem - Uma leitura de Clarice Lispector* (1989), aborde dans le chapitre « A forma do conto » les nouvelles de Clarice Lispector. Il explique qu'elles sont fidèles aux caractéristiques fondamentales du genre ; on voit un épisode unique qui a la fonction de noyau et correspond à un moment spécifique de l'expérience intérieure. Ces nouvelles suivent le même axe mimétique que le roman, basé sur la conscience individuelle comme seuil originel de la relation entre le sujet-narrateur et la réalité. Cependant, même dans le cas du conte, certaines différences spécifiques au niveau de l'histoire elle-même et de la structure du discours narratif résultent, comme dans le roman, du point de vue adopté par le sujet-narrateur par rapport au personnage. Nunes (1989 : 79) remarque que dans la plupart des récits de Lispector, l'épisode qui sert de noyau à la narration correspond au moment de la tension conflictuelle. Le noyau est le centre de la continuité épique, et le moment de la crise intérieure est conditionné par le développement de l'histoire :

Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflitiva. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe.

Dans *Amor* le lecteur a presque l'impression que, d'une part, le temps s'écoule et que, d'autre part, il est figé entre les murs domestiques de la zone de confort d'Ana. La routine de la protagoniste se déroule sans heurts ; son mari rentre toujours du travail à la même heure, après le déjeuner il y a le dîner, tout se déroule comme d'habitude. Jusqu'à ce qu'un événement désagréable se produise, qui coïncide avec le danger qui rôde toujours au coin de la rue à l'heure dangereuse (*a hora perigosa*) de l'après-midi ; ce jour Ana sort faire ses courses, et à un moment donné voit un aveugle à l'arrêt de bus, il est en train de mâcher du chewing-gum :

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto. A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se

mantinham avançadas. Era um cego. O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquã estava sucedendo. Entã ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles. (Lispector, 1998 : 21).

Ana est vraiment choquée par cette scène et après une brusque accélération du bus, le sac contenant les œufs tombe au sol. Ana est alors impuissante face au danger qu'elle craignait tant, imprimé sur le visage de cet homme grotesque.

Ce moment de rencontre avec l'homme aveugle représente le moment de tension conflictuelle décrit par Nunes. La tranquillité d'Ana disparaît immédiatement et une sensation désagréable de nausée lui vient à la bouche ;

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (Ibid. : 23).

D'Après Nunes (1989) le cœur de l'histoire coïncide avec le moment de tension conflictuelle, profonde et prolongée, qui s'établit entre la protagoniste et l'aveugle, puis entre elle et toute chose. En réalité, l'aveugle incarne l'intermédiaire d'une situation latente de conflit avec le monde présent dans la profondeur de l'âme d'Ana. D'une certaine manière, sa fonction de médiatrice n'est pas très différente de celle assumée par les arbres du jardin botanique de la ville qui, à l'instar de la figure de l'aveugle, extériorisent le risque de vivre. Ce conflit avec la vie est corrélé à l'étrangeté et à la violence de la vie qui assaillent la protagoniste à travers la physionomie grotesque de l'aveugle, lorsqu'elle sent la nausée l'envahir. La tension conflictuelle se manifeste donc à travers le sentiment de nausée qui, pendant un moment, plonge Ana dans un état d'éloignement, d'extase face aux choses qui la vident et la paralysent de sa vie personnelle. Cependant, cette même crise, par son ampleur et sa profondeur, arme Ana d'une perception visuelle pénétrante, qui lui montre les choses dans leur nudité, lui révélant l'existence qu'elles contiennent, comme une force impulsive et chaotique, et la déconnectent de la réalité quotidienne, de la sphère des relations familiales. Ce moment, qui est privilégié du point de vue du

dévoilement de l'existence, et malédiction et fatalité du point de vue de la rupture, marque l'apogée du développement du récit.

Selon Nunes (1989) l'histoire de *Amor* ne se termine pas avec la tension conflictuelle portée aux deux extrêmes, c'est-à-dire la rupture avec la réalité quotidienne et la contemplation extatique. Après le climax, l'histoire se poursuit comme un anticlimax. En effet, la situation qui avait été divisée est recomposée dans la conclusion de l'histoire, au moment où Ana rentre chez elle pour retrouver sa routine et les bras de son mari, et donc la normalité de sa vie avant l'épisode qu'elle a vécu cet après-midi-là. La conclusion de *Amor* nous laisse entrevoir que le conflit de la protagoniste se apaise, retournant à la latence d'où il avait émergé.

Nunes (1989) nous montre que, dans *O Búfalo*, un autre conte célèbre présent dans *Laços de Família*, la conclusion du récit a lieu au point culminant, celui d'une crise causée par un amour non partagé. La protagoniste de l'histoire est une femme⁸⁰ qui se trouve dans un zoo, lieu où son conflit intérieur l'a conduite, et elle est face à un buffle noir. La femme se perd dans le reflet des yeux de l'animal, et voit se refléter sa haine pour l'homme qui ne l'apprécie pas ;

O búfalo voltou-se, imobillizou-se, e à distância encarou-a. Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo. [...] Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a :frente. Ela não oiheu a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a. mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profínd.o. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. (Ibid. : 86-87).

La tension conflictuelle, médiatisée par la bête comme dans *Amor* par l'aveugle, se résout dans l'autodestruction du personnage, qui rompt définitivement son lien avec la réalité, peut-être un peu ce qu'il se passe pour Ana, elle vit comme dans une bulle, et dès qu'elle tombe dans le monde connaît

⁸⁰ Le personnage principal est une femme et n'est décrit que comme "a mulher", sans qu'on lui donne un nom qui ait une autre signification que l'absence de son nom propre. Cela signifie que la détermination spécifique dans le référent "a mulher", au cours du récit, présuppose une sorte de représentation métonymique de la femme dans son ensemble dans la société. (<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/RUTH%20FERNANDES%20DE%20SOUZ%A%20E%20ELISABETE%20BORGES%20AGRA.pdf>). Cela l'on voit aussi dans le roman *A paixão segundo G.H.*, où les initiales de la protagoniste représentent le genre humaine (género humano).

son éveil, mais, comme on a vu, il ne dure pas beaucoup et la femme se détache encore une fois de la réalité.

Nunes (1989) explique que le récit s'achève au point qui marque l'apogée de l'histoire. Mais également dans la composition examinée ci-dessus, apparaissant dans *O Búfalo*, conditionnant la crise à son apogée, se trouve la confrontation par le regard, cette fois un échange de regards entre la femme et l'animal, qui se reflètent l'un l'autre, l'un voyant l'autre et se voyant dans l'autre, en reflétant dans l'autre l'antagonisme qui les unit et les sépare. Cela peut être assimilé à ce qu'on a vu dans la scène du miroir entre Laurence et Dominique qu'on a analysée, où leurs regards se mêlent dans le reflet du miroir. À cet égard on voit dans ce conte que les yeux de l'animal assument le symbole du miroir ; l'autre peut être un ennemi, mais aussi un réflex, et encore une fois c'est le même cas pour Laurence et Dominique, comme l'on a vu grâce aux analyses sur leur rapport compliqué du deuxième chapitre.

3.2. La prise de conscience

3.2.1 Le voyage de Laurence ; une voie pour se conscientiser

Le troisième chapitre se conclue avec un moment qui va porter à un bouleversement dans le récit. En effet le père de Laurence propose à sa fille de partir avec lui pour un voyage en Grèce ; « - Tu ne sais pas ce que j'ai pensé : nous devrions faire un petit voyage tous les deux » (Beauvoir, 1972 : 151). La réaction de Laurence est de stupeur et joie :

- Tous les deux ? Vieux rêve jamais réalisé ; autrefois elle était trop jeune, et puis il y a eu Jean-Charles et les enfants. - J'ai des vacances en février et je voudrais en profiter pour revoir la Grèce. Tu ne peut pas t'arranger pour venir avec moi ? La joie comme un feu d'artifice. (Ibid. : 152).

On comprend déjà qu'il aime ce pays et l'on verra dans le chapitre suivant pendant leur voyage. Laurence est immédiatement enthousiaste ;

Quinze jours. Enfin j'aurai le temps de poser les questions, d'obtenir les réponses en suspens depuis tant d'années. Je connaîtrai le goût de sa vie. Je percevrai le secret qui le rend si différent de tous et de moi-même, capable de susciter cet amour que je n'éprouve que pour lui. (Ibid.).

Le quatrième chapitre commence avec une référence au film de Buñuel : « Je me souviens d'un film de Buñuel [...] Enfermés dans un cercle magique, des gens répétaient par hasard un moment de leur passé ; [...] Je voudrais moi aussi revenir en arrière, déjouer les embuches, réussir ce que j'ai manqué » (Ibid. : 153). Ce premier paragraphe sert comme métaphore pour tourner sur le thème du bloc de la part de Laurence à exprimer ses émotions ; elle se questionne : « Qu'ai-je manqué? » et se répond : « Je ne le sais même pas. Je n'ai pas de mots pour me plaindre ou pour regretter. Mais ce nœud dans ma gorge m'empêche de manger » (Ibid.). On voit donc, encore une fois, retourner son sentiment de dépaysement et incapacité d'exprimer ses sentiments authentiques.

Dans ce chapitre Laurence se souvient et retourne sur le voyage qu'elle a fait avec son cher père ; « Couchée, les yeux fermés, je récapitulerai ce voyage image par image, mot par mot » (Ibid.). La protagoniste raconte que quand elle se trouve sur l'avion et laisse Paris derrière soi croix de laisser ses problèmes loin. En effet on peut dire que Laurence est envahi par un sensation de soulagement qui trapèle clairement dans cet extrait ; « L'avion pique brutalement vers le ciel, je l'entends crever les murs de ma prison : mon étroite vie cernée par des millions d'autres, dont j'ignore tout » (Ibid. : 154). Laurence croit d'avoir finalement la possibilité de découvrir le secret qui rend son père si différent des autres et d'elle-même aussi, un secret si puissant qui est « capable de susciter cet amour que je n'éprouve que pour lui » (Ibid. : 152).

Comme on a vu dans le deuxième chapitre le rapport de Laurence avec son père est particulier, elle nourrit pour lui un fort sentiment d'affection et il est le seul, à exception de ses filles (en particulière Catherine) par lequel Laurence ressent du vrai respect et admiration. Donc même si Laurence admet d'avoir hésité au début, et que grâce à Jean-Charles s'est convaincue, elle est très heureuse de partir et ne se préoccupe pas à le montrer ; c'est l'une de rares fois dans le roman qu'avant sa prise de conscience elle ne cache pas, au contraire, montre ses émotions dans une manière plutôt sincère et authentique. Le fait que Jean Charles l'a convaincue à partir, en lui disant que Catherine aura un aide par la psychologue, nous préannonce ce qu'aura lieu après le voyage, même si pour le moment cette prémisse ne semble pas dangereuse, car Laurence se montre plutôt confiante en son mari et concentrée sur le voyage. Laurence, en réalisant que les évènements sont réels, dit de ne percevoir pas « l'impression de jouer un

rôle de touriste dans un film publicitaire », et affirme « j'ai su ce que voulait dire ce mot qu'on lit dans les livres : bonheur » (Ibid. : 155).

Une fois arrivés en Grèce, Laurence souligne la beauté des lieux. À travers ses descriptions on a l'impression d'être immergés dans des scénarios idylliques racontés par un artiste classiciste nord européenne pendant un de ses voyages dans le sud de l'Europe ;

Les grands ensembles et les petites maisons s'effacent, je survole toutes les clôtures, sauvée de la pesanteur ; au-dessus de ma tête, s'éploie l'espace infiniment bleu, sous mes pieds s'étalent de blanc paysages qui m'éblouissent et qui n'existent pas. Je suis ailleurs, nulle part et partout. Et mon père s'est mis à me parler de ce qu'il allait me montrer, de ce que nous découvrirons ensemble. Et je pensais : « C'est toi que je veux découvrir ». (Ibid. : 154).

Fonseca (2020) montre que le personnage - narrateur, pour décrire le paysage grec, compare des objets ou des lieux à de la nourriture : « ces taxis grecs ont d'étranges couleurs de sorbet au cassis, de glace au citron » (Beauvoir, 1972 : 155) ; « Sur la place qui a l'air d'une immense terrasse de café » (Ibid.) ; « de sèches petites maisons couleur de pain bis » (Ibid. : 155-156). Fonseca (2020) remarque qu'à travers l'utilisation de la métaphore Beauvoir aide le lecteur / la lectrice à produire des images, en leur donnant plus de véracité. Tout semble si beau, ordonné, parfaite : on est à nouveau face à une belle image. Laurence est en train de traverser un moment de crise et, allongée dans son lit, se remémore son voyage en Grèce à travers des flashbacks. Pendant la narration, il y a quelques interventions dans le présent de Marthe, la sœur de Laurence, et de Jean-Charles ; tous les deux sont préoccupés par l'état de Laurence, et tentent de la convaincre de manger et de consulter un médecin.

Selon Lawrence Test (1994 : 22) :

La crise que subit Laurence dans *Les Belles Images* paraît d'ordre intellectuel plutôt qu'affectif. Quittant les confins de sa vie routinière, Laurence prend conscience du fait que le monde existe, que les hommes ne sont pas heureux. Et elle constate qu'elle n'y peut rien, ce qu'elle prévoit à travers un déluge de photos publicitaires, d'images à la télévision, de faits-divers journalistiques – dont elle essaie de protéger ses deux filles.

Laurence nous donne la description de la visite aux monuments et des paysages naturels grecs : les collines, le Parthénon, l'Acropole, Delphes, l'autre des Pythies, le stade, les temples, l'Aurige. Quand Laurence décrit la visite à

l'Aurige on voit, pour la première fois au cours du voyage, le moment où Laurence se rend compte qu'il y a quelque chose qui cloche ; « “Ça donne un choc, non? - Oui. C'est beau!” Je comprenais ce qu'on pouvait lui trouver à ce grand homme en bronze vert; mais le choc, je ne l'éprouvais pas. J'en avais du malaise et même des remords » (Ibid. : 157). Laurence avoue de ne ressentir pas l'agitation que son père lui avait prédit.

Fonseca (2020) montre que pendant la période du voyage la protagoniste expérience des moments épiphoniques. Le premier a lieu à Delphes ; Laurence et son père se trouvent dans un café et ils sont entouré par la musique d'un petite orchestre. À un certain moment Laurence s'aperçoit d'une petite fille qui commence à danser au son de la musique ;

Une petite fille s'est mise à danser, elle avait trois ou quatre ans ; minuscule, brune, les yeux noirs, une robe jaune évasée en corolle autour de genoux, des chaussettes blanches ; elle tournait sur elle-même, les bras soulevés, le visage noyé d' extase, l'air tout à fait folle. Transportée par la musique, éblouie, grisée, transfigurée, éperdue. (Ibid. : 158).

A ce moment-là, Laurence se concentre complètement sur l'image de l'enfant pris dans la musique et l'expression profane et débridée. La mère de la petite danseuse est aussi objet de réflexion pour Laurence ; « Placide et grasse, sa mère bavardait avec une autre grosse femme, tout en faisant aller et venir une voiture d'enfant avec un bébé dedans ; insensible à la musique, à la nuit, elle jetait parfois un regard bovin sur la petite inspirée » (Ibid.). Cette femme représente l'apathie et le contrôle face à la vigueur excitante que son enfant exprime.

Une charmante fillette qui deviendrait cette matrone. Non. Je ne voulais pas. Avais-je bu trop d'ouzo ? Moi aussi j'étais possédée par cette enfant que la musique possédait. Cet instant passionné n'aurait pas de fin. La petite danseuse ne grandirait pas ; pendant l'éternité elle tournerait sur elle-même et je la regarderais. (Ibid.) ;

la protagoniste-narratrice évoque à travers cette image le rapport entre l'innocence et la spontanéité de l'enfant, qualités qui se perdent au fil des années, une fois que l'on fait partie du monde des adultes, et à cause des mécanismes de répression et du maintien de l'ordre bourgeois. Fonseca (2020) remarque que la circonstance dans laquelle Laurence se trouve, c'est-à-dire un “instant

passionné”, la fait réfléchir sur les valeurs dominantes que les parents reproduisent chez leurs enfants :

Je refusais de l’oublier, de redevenir une jeune femme qui voyage avec son père ; je refusais qu’un jour elle ressemblât à sa mère, ne se rappelant même pas avoir été cette adorable ménade. Petite condamnée à mort, affreuse mort sans cadavre. La vie allait l’assassiner. Je pensai à Catherine qu’on était en train d’assassiner.

Comme on a analysé dans le deuxième chapitre, Laurence est le reflet de Dominique et, de même qu'elle craint que l’adorable petite danseuse ressemble un jour à sa mère, Laurence redoute que Catherine soit victime par sa main et des autres membres de la famille de modèles dominateurs de la société bourgeoise et patriarcale. Fonseca (2020) souligne que les expressions « ne grandirait pas » et « pendant l’éternité elle tournerait sur elle-même » montrent que Laurence veut que Catherine et la jeune fille grecque soient libres, et que cette manifestation de la liberté du corps dansant ne s'arrête pas.

Le deuxième évènement épiphanique a lieu quand Laurence et son père se trouvent à Mycènes. Dans cette occasion, Laurence ne ressent pas « le grand choc » mais elle éprouve de la panique. On voit ici le commencement plus profond de la déconstruction de Laurence. Ce moment est caractérisé par un malaise qui correspond à l'altération de la réalité ordonnée ;

Et ma vie à moi n’avait rien à faire de ces ruines. Qu’est-ce que c’est, une ruine ? ce n’est ni le présent, ni le passé, et ce n’est pas non plus l’éternité : un jour sans doute elle disparaîtrait. Je me disais : “Comme c’est beau !” et j’étais au bord d’un vertige, prise dans un tourbillon, ballottée, niée, réduite à rien. (Ibid. : 160).

Laurence réalise que son père est une personne comme les autres, il n’est pas une figure parfaite et qui ne se trompe jamais comme elle a toujours cru ; « Et je me disais qu’au fond, il faisait la même chose que les touristes dont il se moquait : il essayait de faire entrer dans sa vie ces vestiges d’un temps qui n’était pas le sien » (Ibid.). De retour du site archéologique de Mycènes, la protagoniste dit au père qu'elle envie l'importance qu’il donne à l'histoire de la tradition occidentale :

- Ces choses signifient tant pour toi. - Pas pour toi ? Il avait l’air déçu et j’ai dit vivement : - Pour moi aussi. Mais je les comprends moins bien. Je n’ai

pas ta culture » et déclare : « Je me sens étrangère à tous ces siècles défunts et ils m'écrasent. (Ibid. : 161).

Nous pouvons voir dans ces extraits que Laurence conteste l'histoire conventionnelle qui valorise le glorieux passé grec et son héritage à l'Occident.

Dans le cours du voyage Laurence et son père vont visiter aussi des musées, et la femme souligne l'enthousiasme de l'homme face aux antiquités :

Papa s'est planté devant une vitrine, il a commencé à m'énumérer les époques, les styles, leurs particularités: période homérique, période archaïque, vases à figures noires, à figures rouges, à fond blanc; il m'expliquait les scènes représentées sur leurs flancs. (Ibid. : 167).

Alors, après avoir nié la vérité de ses sentiments, à ce stade finalement Laurence avoue : « Moi, ces vases m'assommaient et comme nous avançons de vitrine en vitrine mon ennui s'exaspérait jusqu'à l'angoisse en même temps que je pensais: 'J'ai tout manqué.' Je me suis arrêtée en disant: 'Je n'en peux plus!' » (Ibid. : 167-168). Beauvoir, en ligne avec la théorie de Nietzsche⁸¹, en utilisant le personnage du père de Laurence, fait allusion à l'abandon des visions totalisantes de l'histoire. La rupture dans le rapport entre Laurence et son père suivi la rupture avec les catégories du passé, de l'occident et du patriarcat. Cela mène la protagoniste à la réalisation de son parcours pour l'émancipation personnelle. Fonseca (2020) fait noter que l'expérience d'épiphanie se produit de manière si critique aussi dans le cas du personnage de G.H. ; cela l'on va analyser dans le prochain paragraphe.

Le voyage en Grèce permet à Laurence de réfléchir sur des questions qu'elle avait l'habitude de négliger, comme la pauvreté et les inégalités sociales, comme on a vu dans le discours entre elle et Catherine à propos de la famine dans le monde. En effet Laurence était toute insérée dans son contexte bourgeois de belle image et d'inauthenticité, et en Grèce elle se trouve face à face avec des situations d'inégalité où elle expérimente son privilège et éprouve un sentiment d'injustice pour cette condition d'injustice sociale ;

⁸¹ Fonseca (2020) explique que le philosophe dans *Considérations inactuelles* ouvre la voie à un débat critique sur les fondements de la raison occidentale et de son modèle constitutif de l'humain. Au cours de sa carrière, la critique de ce modèle occidental est devenue de plus en plus cohérente, et sa philosophie a influencé la génération des existentialistes et des Francfortois.

Quand nous nous arrêtions dans quelque bourgade, j'avais été souvent gênée par le contraste entre tant de beauté et tant de misère. [...] Mais les villageois du Péloponnèse n'avaient pas l'air contents du tout, ni les femmes qui cassaient des cailloux sur les routes, ni les fillettes portant des seaux d'eau trop lourds. (Ibid. : 161-162).

Et encore ; « Le contraste était beaucoup plus frappant qu'à Paris – pour moi du moins – entre le luxe des beaux quartiers et la tristesse de la foule » (Ibid. : 166). Laurence a commencé à penser par elle-même, et l'on peut voir aussi par l'incise ; elle ne reproduit plus les discours des autres, en particulier des membres de sa famille, comme elle le faisait auparavant. Maintenant, Laurence est une femme impressionnée par la pauvreté des habitants d'un pays du sud de l'Europe où elle voit des touristes simuler le charme de paysages et de monuments naturels, de belles images vendues par le même monde de la publicité qu'elle connaît bien.

Des groupes, des couples écoutaient les guides avec un intérêt poli ou en se retenant de bâiller. D'adroites réclames les avaient persuadés qu'ils goûteraient ici des extases indicibles; et personne au retour n'oserait avouer être resté de glace; ils exhorteraient leurs amis à aller voir Athènes et la chaîne de mensonges se perpétuerait, les belles images demeurant intactes en dépit de toutes les désillusions. (Ibid. : 168) ;

Fonseca (2020) montre comment la protagoniste du roman constate que les touristes adoptent un comportement performatif face aux beautés de la ville, percevant les lieux comme des produits destinés à leur propre consommation. En Grèce et dans d'autres endroits, les touristes s'inscrivent davantage dans un contexte de spectacularisation que dans un intérêt réel pour l'histoire de l'art et les fondements de la civilisation occidentale.

Le flashback se termine avec cette image et considérations de la protagoniste à propos du cycle d'illusion que l'industrie touristique alimente. Cela est toujours lié au concept de belles images et d'inauthenticité propres de la vie de Laurence et de son entourage, mais plus en général du monde entier comme l'on peut voir dans ce contexte ; même en étant en Grèce, donc plus dans les lieux habituels de l'entourage Laurence, la situation ne change pas, en effet elle voit cette attitude dans son père mais aussi dans les touristes étrangères.

3.2.1.1 La belle image rompue et nouvelles consciences à la main

Après l'interruption du flashback, la narration retourne dans la maison de Laurence ; elle est enfermée et "couverte"⁸² dans la noirceur de sa chambre, recroquevillée sur son corps. Sa sœur Marthe offre à Laurence du bouillon et, préoccupée pour sa sœur, la pousse à manger car elle ne mange pas il y a deux jours. Laurence s'efforce de manger, mais peu après elle vomit, et épuisée se jette sur le lit ;

Marthe entre dans la chambre : - Je t'ai préparé un bouillon. - Je n'en veux pas. - Force toi un peu. Pour leur faire plaisir, Laurence l'avale. Deux jours qu'elle n'a pas mangé. Et après ? puisqu'elle n'a pas faim. Leurs regards inquiets. Elle a vidé la tasse, et son cœur se met à battre, elle se couvre de sueur. Juste le temps de se précipiter à la salle de bains et de vomir ; comme avant-hier et le jour d'avant. Quel soulagement ! Elle voudrait se vider plus entièrement encore, se vomir tout entière. Elle se rince la bouche, se jette sur son lit épuisée, calmée. (Beauvoir, 1972 : 168-169).

Laurence a fait son retour à Paris, et quand elle rentre chez elle fait une douloureuse constatation : « Je n'avais pas l'impression de jouer à la jeune femme qui retrouve son foyer : c'était pire. Je n'étais pas une image ; mais pas autre chose non plus : rien » (Ibid. : 170). En parlant avec sa mère, Laurence apprend que son père et Dominique ont décidé de tourner ensemble, et son père lui le confirme. Laurence est très étonnée, en effet elle savait combien il tenait à sa solitude. La protagoniste a une autre crise de nausée, et exprime sa forte déléusion ;

Le soir elle avait vomi son dîner ; elle ne s'était pas levée le lendemain ; ni le jour suivant [...] Elle respire trop vite, elle halète. Ce n'était donc pas vrai qu'il possédait de la sagesse et la joie et que son propre rayonnement lui suffisait ! Ce secret qu'elle se reprochait de n'avoir pas su découvrir, peut-être qu'après tout il n'existait pas. Il n'existait pas : elle le sait depuis la Grèce. J'ai été déçue. Le mot la poignarde. Elle serre son mouchoir contre ses dents comme

⁸² Ce terme est utilisé par Saéz (2008), et dans les notes elle explique cette choix ; « Laurence va renaître à une vie nouvelle dans cette "chambre à elle" par la réécriture mentale qu'elle effectue de son voyage, culminant donc sa quête initiatique. Le thème littéraire de la "chambre close et noire" comme lieu de mort mais aussi de renaissance à la vie est bien l'une des constantes de ces "écritures féminines" qui marquèrent l'époque de la postmodernité. » (Saéz, M. I. C. (2008). Les belles images : annonciatrices de la rupture du discours maître. *Simone de Beauvoir Studies*, 25, 20–30. <http://www.jstor.org/stable/45170662>. : 28).

pour arrêter le cri qu'elle est incapable de pousser. Je suis déçue. (Ibid. 179-180).

C'est la désillusion définitive de Laurence. La figure paternelle qu'elle avait idolâtré s'était démasquée durant le voyage, il ne semblait s'intéresser à établir un vrai dialogue avec sa fille qui avait une telle soif de communication, et Laurence voit plutôt en lui un narcissisme dont elle ne s'était jamais aperçu avant, en plus cette découverte qu'il n'était capable de vivre dans l'authenticité et choisit l'inauthenticité des valeurs et des faux images, cela est la cause d'une déception d'autant plus grande que toutes les autres. En effet, comment remarque Saéz (2008), Dominique dans sa vertigineuse quête de statut et de notoriété, s'était construite tout au long de sa vie des images de toutes pièces en fonction des contraintes extérieures, et maintenant Laurence voit son père, que sous l'apparence de mener une vie en harmonie et pleine de sagesse et de joie, basée sur des valeurs authentiques, a fini lui aussi par la décevoir.

Fonseca (2020) explique qu'il y a deux visions principales en ce qui concerne la situation de crise psychologique et physique de Laurence ; d'un part on peut voir des chercheurs soutenir la théorie selon laquelle Laurence souffre d'anorexie, d'autre part il y a qui ne lie pas l'état de Laurence avec le trouble alimentaire. Koski (1992 : 58), par exemple, affirme que « dans le dernier chapitre du roman, Laurence 'malade', souffrant d'anorexie, se rappelle le voyage qu'elle a fait en Grèce avec son père ». Selon Elizabeth Scheiber (2005 : 103) :

Simone de Beauvoir's novel *Les belles images* ends on a seemingly optimistic note : Laurence, the protagonist, rises from her illness (a bout of acute anorexia), stands up to her husband Jean-Charles, and vows that her children will have a different experience from hers.

Lynette Wrigley-Brown (2008 : 198) soutient que « Laurence sent tout cela intuitivement, mais ne le dit pas, et en devient anorexique ». María Isabel Saéz (2009 : 23) met en relation la présumée anorexie de la protagoniste du roman avec la crise d'identité qu'elle est en train de vivre :

Se rendant compte à son retour de Grèce qu'elle "n'est plus une image, mais pas autre chose non plus, rien", Laurence reste enfermée et "couverte" dans la noirceurs de sa chambre, recroquevillée sur son corps et atteinte d'une sévère

anorexie qui n'est que la manifestation corporelle d'une absence d'identité personnelle.

donc Laurence souffre du processus de rupture avec le rôle social exercé jusqu'alors. Gillian Ni Cheallaigh (2015 : 81) interprète l'anorexie de Laurence comme un acte symbolique ; « With her anorexia Laurence experiences the semiotic potential, the terrifying void, at her own core, 'ce creux, ce vide, qui glace le sang, qui est pire que la mort', and the act of regurgitation itself offers relief [...] ».

Toutes ces visions et lectures du texte considèrent le manque d'appétit de Laurence et le conséquent vomi comme les signales d'un trouble alimentaire, mais on peut voir des lectures différentes selon lesquelles le cas de Laurence ne coïncide pas avec un état de pathologie. Fonseca (2020) montre qu'à cet égard Alison Holland soutient que : « é amplamente reconhecido que, ao longo da história, as mulheres que resistiram à autoridade patriarcal foram definidas como loucas e silenciada » (Ibid. : 190). En outre, au cours du roman il n'y pas de consultation médicale selon laquelle Laurence souffre d'anorexie ; on peut voir juste une brève conversation au téléphone entre le Dr. Lebel et Jean-Charles où ce dernière dit à Laurence que le docteur « a parlé d'anorexie » (Beauvoir, 1972 : 169), mais sans l'avoir visitée.

Dans le projet *Les Belles Images: A Diagnosis in Literature* réalisé par les étudiants de médecine de l'Université d'Edimbourg, Brook analyse les personnages des textes littéraires en suivant une perspective médicale, et il affirme « anorexia nervosa encompasses more than simply not eating ». Et en conclusion ; « Laurence does not meet the standard diagnostic criteria for eating disorders, presenting very little concern over body image or weight ». ⁸³ Fonseca (2020) souligne que la tension que Laurence expérience est une manifestation du hapax existentiel, et selon Onfray (1999) cet hapax est toujours précédé par un état de tension du corps, étant donné que les préoccupations existentielles causent symptômes physiques. Toujours selon Fonseca (2020), une personne qui passe par le même processus que Laurence, et qui prétend donc ne plus être une image, ne présente pas de symptômes tels que ceux manifestés par les patients

⁸³ *Eating Disorders | 2015 SSC2B B17*. (n.d.). <http://studentblogs.med.ed.ac.uk/2015-ssc2b-b17/diagnosis/eating-disorders/>.

anorexiques. Les patients souffrant de troubles alimentaires sont généralement victimes du culte de l'image parfaite, de la mode, de la société capitaliste, aspects que Laurence a apparemment abandonnés. D'après Fallaize (1988) la décision de Laurence de refuser la nourriture symbolise la rupture avec le rôle social qu'elle avait suivi pendant toute sa vie ; le refus de s'alimenter représente sa propre révolte contre la manipulation des autres, des normes sociales, de son entourage et, comme on a vu, en particulière de sa famille. Beauvoir (1994 : 168-169) décrit la scène où Laurence s'efforce de manger pour, encore une fois, satisfaire sa famille ; « Pour leur faire plaisir, Laurence l'avale. Deux jours qu'elle n'a pas mangé. Et après? puisqu'elle n'a pas faim. Leurs regards inquiets », mais probablement c'est la dernière fois qu'elle fait quelque chose en suivant les désirs des autres et pas les siens.

Dès le début du roman Laurence est en train de découvrir soi-même, elle entreprend un parcours pour la recherche d'authenticité de soi et de conduire sa vie, loin des hypocrisies de son entourage qu'elle ne supporte plus. On peut dire donc qu'à travers le jeûne et l'acte de vomir Laurence cherche à atteindre son dépurcation intérieure, elle veut se désintoxiquer de cet état d'inauthenticité et de chaînes sociales dans lesquelles elle est victime dès son enfance à cause de sa famille et, plus en général, de son contexte socio-culturel. Laurence ne se trouve plus dans la condition de torpeur et illusion dans lequel vivait. Elle est maintenant consciente que la liberté de sa fille est en danger, donc se révolte et parvient à assumer sa responsabilité morale :

Ils la forceront à manger, ils lui feront tout avaler ; tout quoi ? Tout ce qu'elle vomit, sa vie, celle des autres avec leurs fausses amour, leurs histoires d'argent, leurs mensonges. Ils la guériront de ses refus, de son désespoir. Non. Pourquoi non ? Cette taupe⁸⁴ qui ouvre les yeux et voit qu'il fait noir, à quoi ça l'avance-t-il ? Refermer les yeux. Et Catherine ? lui clouer les paupières ? « Non » ; elle a crié tout haut. Pas Catherine. Je ne permettrai pas qu'on lui fasse ce qu'on m'a fait. Qu'a-t-on fait de moi ? cette femme qui n'aime personne, insensible aux beauté du monde, incapable même de pleurer, cette femme que je vomis. (Ibid. : 180-181).

⁸⁴ Saéz (2008) explique que la présence de la taupe dans le texte renvoie à l'idée de "maternité" et d'ancrage de la femme à la Nature, à la Terre, à ce "mystérieux, ténébreux" et "fécond sous-sol" (Chevalier et Gheerbrat 929) et remarque que cette référence à la taupe devient également annonciatrice du potentiel de création dont la protagoniste est capable.

À la fin du roman Laurence a finalement trouvé le courage et la force de s'imposer sur son mari et, en général, sur sa famille, qui pendant toute sa vie croyaient d'avoir le droit de choisir pour elle, en contribuant à la rendre bloquée dans ses sentiments et esclave de l'image des autres ;

Catherine : au contraire lui ouvrir les yeux tout de suite et peut-être un rayon de lumière filtrera jusqu'à elle, peut-être elle s'en sortira...De quoi ? De cette nuit. De l'ignorance, de l'indifférence. Catherine...Elle se redresse soudain. – On ne lui fera pas ce qu'on m'a fait. [...] – Je ne me calmerai pas. Je ne veux pas de médecin. C'est vous qui me rendez malade, et je me guérirai toute seule parce que je ne vous céderai pas. Sur Catherine je ne céderai pas. Moi, c'est foutu, j'ai été eue, j'y suis, j'y reste. Mais elle, on ne la mutilera pas. Je ne veux pas qu'on la prive de son amie ; je veux qu'elle passe ses vacances chez Brigitte. Et elle ne verra plus cette psychologue. [...] - N'appelle pas le médecin, je ne déraile pas. Je dis ce que je pense, c'est tout. Oh! ne fais pas cette tête-là. - Je ne comprends rien à ce que tu racontes. Laurence fait un effort, elle prend une voix raisonnable : - C'est simple. C'est moi qui m'occupe de Catherine. Toi tu intervies de loin en loin. Mais c'est moi qui l'élève, et c'est à moi de prendre des décisions. Je les prends. Élever un enfant, ce n'est pas en faire une belle image... (Ibid. : 181-182).

Après la prise de parole de la protagoniste, sa crise paraît se calmer. Laurence décide que ses filles vont conduire un destin et chemins autres que le siens. Elles ne seront pas victime des rôles sociaux de son milieu socio-culturel et qu'elles ne suivront pas une vie d'hypocrisie et inauthenticité.

Fonseca (2020) souligne que la notion de liberté présente dans le roman n'est pas celle de la perspective libérale, la liberté de la théorie existentialiste, de la notion sartrienne selon laquelle être libre comprend la relation intersubjective moi-autre. Donc la protagoniste du roman, après avoir vécu les procès épiphaniques dont on a parlé, n'est pas la même femme qu'elle était avant de partir en voyage avec son père. Laurence expérience sa prise de conscience à travers ces moments cruciaux épiphaniques vécus pendant et après le voyage, quand elle retourne en France avec des nouvelles pleines consciences que doivent être métabolisées par Laurence. Son procès de conscientisation atteint une conclusion à travers sa maladie et, comme on a vu, grâce à la prise de parole qui représente une prise de position de choisir pour soi-même et ses filles et finalement le courage de prendre le contrôle de sa vie.

La conclusion du roman montre que Laurence améliore, à partir de ce moment elle va manifester ses sentiments, mais aussi sa volonté et ses opinions. Laurence parvient à trouver une stabilité dans sa vie, avec soi-même.

Laurence brosse ses cheveux, elle remet un peu d'ordre dans son visage. Pour moi les jeux sont faits, pense-t-elle en regardant son image – un peu pâle, les traits tirés. Mais les enfants auront leur chance. Quelle chance ? elle ne le sait même pas. (Beauvoir, 1972 : 183).

Fonseca (2020) remarque que “les jeux sont faits” est le titre d’un roman de Sartre du 1947, et cette expression est présente aussi dans l’essai *L’être et le néant* (Sartre, 1943: 527) :

Quand je délibère, les jeux sont faits. [...] Il y a donc un choix de la délibération comme procédé qui m'annoncera ce que je projette et, par suite, ce que je suis. Et le choix de la délibération est organisé avec l'ensemble mobiles-motifs et fin par la spontanéité libre. Quand la volonté intervient, la décision est prise et elle n'a d'autre valeur que celle d'une annonciatrice.

Dans le dernier passage du roman qu’on a vu, il réapparaît l’image du miroir. On a analysé dans le deuxième chapitre les images de Laurence et Dominique face au miroir qui apparaissent dans le début du roman, ici la situation est la même mais avec une conclusion différente. Laurence a surmonté les moments difficiles de sa maladie qui on peut définir comme une élaboration de ce qu’elle a vécu pendant le voyage, une sorte de « digestion » de sa prise de conscience, elle la supère et une fois que les choses se sont tassées Laurence est assise dans sa chambre et se prend un moment pour soi, elle est finalement toute seule avec la nouvelle version de soi mais ce qu’elle voit dans le miroir c’est pas une image de force, Laurence brosse ses cheveux avec un air un peu mélancolique, elle nous apparaît encore une fois loin du monde matériel, mais ses paroles nous amènent avec les pieds sur terre ; Laurence ne se fait aucune illusion, pour elle les jeux sont faits, il n’y a pas d’espoir pour cette femme de s’éloigner complètement du monde de belles images, mais cela ne se passera pas pour ces deux filles, la ligne généalogique de belle image est rompue. Laurence ne sait pas ce que veut dire n’être pas une belle image, et cela elle nous le rappelle dans la dernière phrase du roman : « Quelle chance ? elle ne le sait même pas », mais la chose sur laquelle Laurence est sûre est le fait qu’il y a un futur plus libre

et plus authentique pour ses filles, et cela seulement grâce à son parcours achevé de prise de conscience, du monde dans lequel elle est englobée et de soi-même.

Laurence choisit pouvoir déterminer le sens de sa vie, n'être plus influencée, ou pire, silencée par les décisions des autres, mais elle choisit de délibérer sur ses choix et son évolution.

On peut voir clairement la corrélation de l'expérience de prise de conscience avec celle de G.H. dans l'œuvre de Lispector *A paixão segundo G.H.*

Dans la conclusion du roman la protagoniste opte, comme Laurence, pour la transformation, en s'éloignant de sa vie quotidienne aliénée. Fonseca (2020) fait noter que la dernière partie du roman commence avec la phrase « A desistência é uma revelação » (2009 : 120) ; comme on a vu, G.H. prend conscience en parcourant un chemin très important, la « travessia » dans la chambre, une traversée qui fait creuser G.H. en soi et explore Autrui. À travers et grâce à Janair et à la blatte, donc grâce à la confrontation avec l'autre, elle devient une nouvelle femme, en portant la meilleure version de soi-même. Tout cela amène G.H. à l'abandon de l'existence superficielle. La Via Crucis est caractérisée par l'insistance et par le désistement ; la nécessité d'insister pour suivre dans ce procès de confrontation de son abîme pour atteindre l'essence de l'humain, et désister de la vie réduite à objectivités et pratiques symboliques reproduites dans son milieu social.

3.2.2 G.H. ; la nécessité de l'Autre pour prendre conscience de soi

Après l'accès de G.H. dans la chambre de l'ancienne domestique, et après ses réflexions dont on a parlé dans les premières deux chapitres, la protagoniste du roman ouvre un armoire et se trouve face à quelque chose qu'elle ne s'attendait : une grosse blatte.

Olhei o quarto com desconfiança. Havia a barata, então. Ou baratas. Onde? atrás das malas talvez. Uma? duas? quantas? Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas. Uma imobilizada sobre a outra? Camadas de baratas - que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros. A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra. (Lispector, 2009 : 32).

Hélène Cixous (1989) dans ses études analyse la tension entre le sujet humain et le sujet inhumaine dans le roman *A paixão segundo G.H.*. Dans cette lecture elle assimile G.H. à l'insecte ; le terme brésilien « barata » est un substantif féminin, et G.H. est une femme, elle s'introduit pas à pas dans la chambre de l'ancien employé, de la même manière que la blatte, après cent mille ans, arrive inchangé dans cette chambre ;

Il ne peut pas manquer un pas à ce cheminement sinon tout serait perdu, le sens, la rencontre, la révélation, on ne doit pas sauter une étape dans ce pas à pas qui trace avec des pas qui ne sont pas seulement des pas humains, mais aussi des pas de cafard, la destination Femme. C'est donc avec toutes les pattes qu'elle avance jusqu'à la blatte. Jusqu'à la fameuse scène immense sur laquelle il ne faut pas faire d'erreur, la scène du "goûter de la blatte". (Cixous, 1989 : 156).

Fonseca (2020) souligne que cet acte symbolique peut être considéré comme un geste de révolte, G.H. marche en effet sur les traces de la blatte qui représente "o destino Mulher", et si elle tente de le tuer, c'est qu'elle veut détruire le destin imposé aux femmes par la division sexuelle. L'origine de la division des sexes coïncide avec l'apparition de la propriété et des techniques. À propos de ça, Simone De Beauvoir parle beaucoup dans les premières chapitres de son essai *Le deuxième sexe*, où explique :

La propriété privée apparaît : maître des esclaves et de la terre, l'homme devient aussi propriétaire de la femme. C'est là « la grande défaite historique du sexe féminin ». Elle s'explique par le bouleversement survenu dans la division du travail par suite de l'invention des nouveaux instruments. (Beauvoir, 2013 : 100).

Et encore:

[...] en vérité les femmes n'ont jamais opposé aux valeurs males des valeurs femelles : ce sont des hommes désireux de maintenir les prérogatives masculines qui ont inventé cette division ; ils n'ont prétendu créer un domaine féminin – règle de la vie, de l'immanence – que pour y enfermer la femme ; mais c'est par-delà toute spécification sexuelle que l'existant cherche dans le mouvement de sa transcendance sa justification : la soumission même des femmes en est la preuve. Ce qu'elles revendiquent aujourd'hui c'est d'être reconnues comme existants au même titre que les hommes et non de soumettre l'existence à la vie, l'homme à son animalité. (Ibid. : 117).

Cela est montré aussi par Chantal Moubachir dans sa présentation des enchainements qui montrent l'époque et les raisons de la subjugation de la femme de la part de l'homme ;

L'histoire montre en effet que la dépendance des femmes à l'égard des hommes survient en même temps que la suprématie accordée à la propriété privée. Une société fondée sur la propriété privée et la famille marque la fin du matriarcat. L'histoire de la femme dépendrait alors de celle des techniques. [...] C'est alors que la propriété privée apparaît: l'homme possède la terre, les esclaves pour la travailler, la femme. (Moubachir, C., *Simone de Beauvoir ou le souci de différence*, Paris, éd. Seghers, ch. IV, P. 96.).⁸⁵

On est face à une confrontation entre deux natures différents, et la protagoniste réagit par rapport à l'Autre en fermant la porte de l'armoire et donc en écrasant Autrui, c'est-à-dire la blatte ;

[...] levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata. Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trêmula. Que fizera eu? Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim? (Lispector, 2009 : 36)

Fonseca (2020) souligne que la vraie mort de G.H. en tant que femme standardisée, imprégnée de préjugés et de valeurs morales, a lieu en même temps que la mort de l'insecte, comme le montre l'extrait suivant :

A pergunta era: o que matara eu ? Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado – era tão maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado. Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, como se eu tivesse cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte. (Ibid. : 37).

Dans ce roman le thème de la mort et de la vie a un rôle essentiel ; Fonseca (2020) explique que la mort de la femme soumise est métaphorisée par l'écrasement de la blatte, et la vie qui émerge est représentée par la naissance de la femme à travers la conscience de soi. Il est important de souligner que la dissolution du patriarcat, mise en œuvre par la mort de la blatte, symbolise également le démantèlement de l'homme qui, dans la société patriarcale, est le

⁸⁵ Mohammadi, F. K. (2003). *Simone de Beauvoir, écrivain engagé*. (Thèse de doctorat). Nancy : Université Nancy 2, 2003, p. 387.

dominateur, le détenteur des instruments de contrôle des valeurs, des mœurs et des corps, et qui, dans le roman, comme nous l'avons vu, était à sa manière incarné dans le personnage de G.H. par rapport à Janair. Fonseca (Ibid.) affirme qu'il n'est pas possible de détruire le patriarcat en adoptant une attitude passive et pacifique ; il faut avoir la force de s'opposer et d'affronter le pouvoir d'un système social qui, pendant des siècles, a développé des relations de pouvoir verticalisées entre les hommes et les femmes, dans lesquelles une grande partie des droits des femmes ont été annulés, afin d'imposer et de maintenir les privilèges des hommes, et a ainsi déterminé des rôles sociaux différents en fonction du sexe.

Pour sa part, le critique Nunes (1995) souligne le rôle joué par la blatte dans la métaphore intérieure et spirituelle du narrateur. Selon Nunes, l'insecte n'incarne aucun rôle allégorique, la transformation qui s'opère en G.H. est provoquée par un simple insecte domestique ;

Foi a barata “real”, o mero inseto doméstico – Periplaneta americana (Linneus), do gênero dos ortópteros e da família dos blastídeos – o agente dessa estranha conversão, que transtornou a existência arrumada de G.H. O confronto da personagem com o animal, e precisamente com um animal dessa espécie – cuja ancestralidade, que precedeu o surgimento da vida humana na Terra, a narrativa destaca – assinala a máxima oposição que engloba os demais contrastes expostos no relato de G.H., entre humano e não-humano, o natural e o cultural. (Nunes, 1989 : 60).⁸⁶

La vie de G.H. est couverte par la belle image d'une quotidienneté apparemment tranquille, banale et indépendante, G.H. est au sommet de la hiérarchie sociale, mais derrière cette façade se cache une vie secrète que la protagoniste connaît à peine et qui lui est révélée au moment de la confrontation avec l'autre, d'abord Janair et, en apothéose, la blatte. Cet être inhumain et impure déstabilise la belle image de G.H., sa quotidienneté organisée et son apparent équilibre qui suivi son sens de l'ordre et de beauté. Le procès de désordre et déséquilibre est conduit à la fois par G.H. et par la blatte. À propos de ça Nunes (1995 : 61) remarque que :

⁸⁶ Mendes Duarte Jr., L. (2021). *O animal biopolítico em Clarice Lispector e em Helionia Ceres*. (Thèse de master). Estudos Literários. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2021, 116 p. : 18

O confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas com essa maneira de viver, mas com a engrenagem – com o sistema geral dos hábitos mundanos. Mediador de violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças traiçoeiras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam G.H. do círculo da existência cotidiana ».⁸⁷

Face à cette créature G.H. révèle :

Abaixei rapidamente os olhos. Ao esconder os olhos, eu escondia da barata a astúcia que me tomara – o coração me batia quase como numa alegria. É que inesperadamente eu sentira que tinha recursos, nunca antes havia usado meus recursos – e agora toda uma potência latente enfim me latejava, e uma grandeza me tomada: a da coragem, como se o medo mesmo fosse o que me tivesse enfim investido de minha coragem. (Lispector, 2009 : 35).

Nunes (2008) explique que G.H., abandonnée au silence, se confronte à la matière neutre, à la vie brute à laquelle elle et la blatte participent et qu'elle appelle Dieu, en utilisant ce mot comme un nom commun au lieu de Dieu. Ce Dieu neutre sera invoqué plus tard dans le roman de Lispector *Água Viva* avec le pronom anglais “it”, et représenterait l'Autre, le différent et l'étrange, dans lequel elle s'aliène et dans lequel trouve paradoxalement une intimité extériorisée, comme l'exprime la torsion réflexive des verbes être, exister et regarder ;

O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas (p. 45). [...] Aquilo que eu chamava de “nada” era no entanto tão colado a mim que me era ... eu? E portanto se tornava invisível como eu me era invisível, e tornava-se o nada. (Ibid. : 54).⁸⁸

Cixous (1989) et Nunes (1995) soulignent tous les deux le fait que dans ce roman l'objet, c'est-à-dire la blatte, se pose comme sujet face à l'autre, G.H..

Ils concordent donc que G.H. et la blatte se trouvent dans la même condition, elles occupent le même plan ontologique ; « A descida na direção dessa existência impessoal produz-se como verdadeira ascese: a personagem desprende-se do mundo e experimenta, após gradual redução dos sentidos, das representações e da vontade, a perda do eu » (Nunes, 1995 : 63).⁸⁹

⁸⁷ L. Fonseca, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁸ Nunes, B. *A narração desarvorada*. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 17/18, p. 292-301, 2004.

⁸⁹ L. C. Fonseca, *op. cit.*, p. 135.

G.H. décide de goûter l'insecte, s'aventurer dans l'autre, et donc se fait courage et mange la masse blanche de l'animal ;

Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma. [...] Não, meu amor, não era bom como o que se chama bom. Era o que se chama ruim. Muito, muito ruim mesmo. Pois minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com a terra de onde fora arrancada. No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo. (Lispector, 2009 : 111).

En outre, selon Nunes (1995 : 64) G.H. « chega à mudez de sua natureza e ao vazio do aniquilamento ». Toutefois, cette expérience de dépossession du moi ne progresse pas, puisque la femme ingère la masse de la blatte pour sceller un état d'union, mais le dégoût et le mépris pour l'insecte (vu ici comme un sujet), que G.H. nourrit, indique que la femme se retire de son monde et, à travers son dégoût qui la conduit à la sensation de nausée, retourne à la normalité de la vie quotidienne.

Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada - diante do ser empoeirado que me olhava. [...] Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, [...] Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando. (Lispector, 2009 : 39).

Le dégoût pour la blatte qui envahi G.H. se concrétise en nausée après qu'elle mange la masse de l'animal, on voit donc comment un des thèmes principaux de l'existentialisme est présente dans le noyau de la narration :

Avancei mais um passo. Mas em vez de ir adiante, de repente vomitei o leite e o pão que havia comido de manhã ao café. Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea, desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma. (Ibid. : 111).

Pour Sartre, comme pour Lispector, l'expérience de la nausée revêt une signification privilégiée. Il ne s'agit pas d'un simple trouble physiologique, mais d'une expérience qui a une portée révélatrice ; plus précisément, elle révèle quelque chose au-delà de sa signification immédiate et limitée. Le sens de l'expérience de la nausée se transforme, il prend une autre fonction, bien différente de celle révélée par l'existentialisme sartrien. G.H. est fascinée et

nauséuse à la fois par l'animal, et dans cet instant de confrontation s'amorce une métamorphose intérieure qui absorbe la protagoniste et la plonge dans une extase sauvage. Oliveira (1989) souligne que selon Nunes (1986) l'état de nausée détient dans ce roman une fonction spirituelle marquée, le critique caractérise l'expérience de la protagoniste du roman comme essentiellement mystique, bien que hétérodoxe. G.H. tente d'atteindre l'union totale avec la réalité la plus originelle et substantielle à travers la mastication du cafard qui, comme nous l'avons déjà dit, représente une parodie grotesque de la communion chrétienne, dont le but serait de consommer le sacrifice du Moi. Cependant, au moment du mépris extrême de la personne, la protagoniste subit un nouvel accès de nausée qui interrompt l'extase à laquelle avait donné lieu :

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa nenhuma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como certas pétalas de flor, gosto de mim mesma - eu cuspia a mim mesma sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspidado minha alma toda. (2009 : 113).

Ainsi, si par la nausée G.H. avait quitté son monde, par la nausée elle revient à la normalité du quotidien, reprenant sa place dans le monde humain qui lui est familier, à nouveau dans sa sécurité : « E, como quem volta de uma viagem, voltei a me sentar quieta na cama. Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim mesma, seria botar na boca a massa branca de barata » (Ibid.).

Mendes Duarte Jr. (2021) souligne que la manière dont le conflit est résolu est illustrée par l'acte de dévorer la masse blanche qui est sortie du cafard après l'avoir frappé avec la porte de l'armoire ; Nunes (1969) décrit ce moment comment une "gustação totêmica" (p.109), en communion avec le corps de l'autre, c'est-à-dire la blatte.

Nous sommes donc face à une sorte de parodie de l'acte de communion, manger l'insecte est anti-communion et symbolise le fait de manger soi-même :

Mas eu sabia que não era assim que eu deveria fazer. Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la. Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado: comer a massa da barata é o antipecado, pecado seria a minha pureza fácil. O antipecado. Mas a que preço. Ao preço de atravessar uma sensação de morte.

Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma. (Lispector, 2009 : 111).

L'accomplissement de la rupture du moi et du meurtre de G.H. même se produit à travers la dégustation de la blatte, par l'absorption de l'autre qui est, en même temps, moi. Fonseca (2020) affirme que selon les critiques développées par le philosophe Onfray, qui visent l'idéal ascétique hérité de la tradition chrétienne et judaïque, c'est la femme la victime principale de la logique qui légitime l'annihilation des plaisirs. Onfray (2010 : 63) souligne en outre qu'il y a une autre raison pour expliquer la codification acétique des désirs et des plaisirs :

[...] a vontade feroz de reduzir a nada a incrível potência do feminino. A experiência ensina rapidamente o macho, que, em matéria de sexualidade, obedece somente às leis da natureza. O prazer das mulheres não casa com a barbárie natural porque requer o artifício cultural, o erotismo e as técnicas do corpo-respiração, domínio dos fluxos, retenção, variação das posições corporais, etc. É inacessível para quem se contenta com seguir sua natureza. Inacessível e sem fundo ».⁹⁰

En ce qui concerne la valeur symbolique de la blatte, comme le souligne Fonseca, il est important de garder à l'esprit le contexte religieux de Lispector, à savoir le judaïsme. Dans les commandements judaïques (mitsvot), le sujet de l'ingestion d'insectes est abordé ; dans la Torah, il existe deux types de mitzvot, les positives (248) et les négatives (365), parmi ces dernières figure la mitzvah négative numéro 176 dans laquelle il est considéré illégal manger ce qui rampe sous ou sur le sol et il y a une liste d'insectes, y compris les blattes. Selon le judaïsme ces animaux sont spirituellement impures, et la Torah indique que lorsqu'ils sont tués, cela doit être fait rapidement et sans douleur.

On peut constater donc qu'il y a deux contradictions avec la Torah dans le roman. La première se produit involontairement, lorsque G.H. referme la porte de l'armoire sur la blatte, la coupant, et elle ne meurt pas immédiatement ; « Foi aos poucos que percebi o que sucedera: eu não havia empurrado a porta com bastante força. Havia prendido, sim, a barata que já não poderia mais avançar. Mas deixara-a viva » (Ibid. : 37). La seconde a lieu lorsque G.H. mange la masse

⁹⁰ Ibid., p. 137.

blanche de l'animal et qu'elle l'appelle "antipecado" ; « Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado: comer a massa da barata é o antipecado, pecado seria a minha pureza fácil » (Ibid. : 111). G.H. se questionne sur ces règles et exprime ses opinions et on peut voir que retournent le concept du primitive et l'image du désert ;

Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. [...] Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz - pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal - comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muitos foram os que andaram com um cajado pelo deserto. Pior - me levaria a ver que o deserto também é vivo e tem umidade, e a ver que tudo está vivo e é feito do mesmo. (Ibid. 49).

E tudo que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá.” Abri a boca espantada: era para pedir um socorro. Por quê? por que não queria eu me tornar tão imunda quanto a barata? que ideal me prendia ao sentimento de uma ideia? por que não me tornaria eu imunda, exatamente como eu toda me descobria? O que temia eu? ficar imunda de quê? Ficar imunda de alegria. (Ibid. : 49-50).

Fonseca (2020) montre que dans cette expérience de Lispector développée dans *A paixão segundo G.H.*, on voit ce que Viveiros de Castro et Tânia Stolze Lima appellent perspectivisme amérindien. Fonseca (Ibid.) explique qu'on peut noter la relation établie dans le roman entre l'unité des âmes de G.H. et de la blatte, et la diversité de leurs corps, dans laquelle ils réécrivent le concept d'humanité en dehors du modèle occidental, une humanité construite sans hiérarchies en intégrant la nature et la culture, et en élevant le multi-naturalisme à un débat entre les êtres et les corps, dans lequel la culture est le terrain commun d'une multiplicité de natures, assimilant la présence ontologique de l'être G.H. à celle de la blatte, par le biais de la différence de leurs corps. En ligne avec cette idée qui lie l'être humain et la nature sauvage, et la présence du primitif dans la littérature de Lispector, Fonseca (Ibid.) montre comment Assis Brasil (1969) et Bernadete Pasold (1987 : 119 - 120) ont vu des traces de philosophie primitiviste dans l'œuvre lispectorienne :

Esse primitivismo se releva de várias maneiras em sua obra romanesca: na importância atribuída à vida em sua essência e na ideia de que o importante é estar vivo, apesar de tudo; na ênfase dada às sensações e ao corpo; no elogio à raiva, ao ódio, ao mal como sintomas de vida e na consequente rejeição da bondade, símbolo da inércia e da civilização [...] Algumas (personagens) procuram o não-humano como um estágio em sua busca de autoidentificação, como Martim, G.H. e Lóri (*A Maçã no Escuro, A Paixão Segundo G.H. e Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*) [...].⁹¹

Fonseca (2020) souligne donc que le chemin emprunté par le féminin dans son processus de prise de conscience est véhiculé par la notion de nature en tant que culture de liberté hédoniste, et non par le système masculin d'annihilation de la nature par la culture de l'ascétisme occidental moderne de domestication. De la même manière que G.H. avait légitimé son appréciation pour Janair, elle le fait pour la blatte, en alignant donc les êtres ou l'esprit sur le même niveau mais avec des corps et une nature différents, comme est constituée la métaphysique multi naturaliste du perspectivisme ; « Estou somente amando a barata. E é um amor infernal » (Lispector, 2009 : 79) ; « Através da profunda ausência de riso da barata, eu percebia a sua ferocidade de guerreiro. Ela era mansa mas sua função era feroz. Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz. Ah, o amor pré-humano me invade » (Ibid. : 79-80). Ce qui touche l'économie symbolique de l'altérité, élaborée par Tânia Lima (1996) et Viveiros de Castro (1996), G.H. non seulement apprécie la nature sauvage de la blatte (“ferocidade de guerreiro”), mais elle se pose dans la même condition de l'animal (“ambas são mansas e ferozes”).⁹²

Il existe une relation entre la prise de conscience de G.H. et son immersion dans le champ du primitif. La protagoniste réfléchit à la possibilité pour le sujet de trouver un autre lieu, une autre condition existentielle qui revendique une liberté illimitée et supprime toute forme d'objectivation et

⁹¹ Ibid., p. 140.

⁹² Cela montre la signification du concept de l'humanité selon le multinaturalisme perspectiviste ; « Assim, a condição compartilhada por humanos e animais não é a animalidade (como para a ciência moderna, segundo a qual os humanos pertencem ao reino animal), mas a humanidade. Essa característica é evidente nos mitos; estes remetem a um tempo-espaco virtual em que os diferentes seres se comunicavam e se reconheciam como reciprocamente humanos. [...] A humanidade à qual o perspectivismo amerindio se refere não é a da noção de espécie humana [humankind], mas a da condição reflexiva de sujeito [humanity] » (Maciel, 2019 : 1).

d'aliénation. Une intense affection pour le primitif est visible dans le discours de G.H., et l'on peut voir dans les extraits suivants ;

Com o desmoroamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava organicamente a sentir o gosto da identidade das coisas. (Lispector, 2009 : 69).

No próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de velhas colonizações: há sete mil anos, eu havia lido, naquela “região do medo” desenvolvera-se uma agricultura próspera. O deserto tem uma humanidade que é preciso encontrar de novo. (Ibid. : 74).

Fonseca (2020) montre que l'insatisfaction de G.H. à l'égard de sa vie inauthentique l'amène à l'élaboration de voir en manière différente le modèle de société vinculé au principe civilisationnel occidental. Ce modèle est soutenu grâce aux valeurs de la moderne société urbaine et industrielle, dans lequel les relations sociales sont influencées par l'idée de reproductibilité, et c'est ce qu'on a vu aussi dans *Les belles images*. La prise de conscience est donc pour G.H. une contestation insurgée qui s'oppose au conditionnement « domesticador », c'est-à-dire est une insurrection et au même temps une retourne au primitif.

Fonseca (2020) spécifique que G.H. développe l'expérimentation évoquée par les penseurs post-structuralistes à un moment du récit où elle bascule également dans le concept nietzschéen de l'inhumain. La protagoniste traverse ce processus de transmutation au cours duquel elle remet en question elle-même et ses sentiments de stabilité et de sécurité, en revendiquant la liberté du corps et le pouvoir de la vie :

Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas. [...] E não caminharei “de pensamento a pensamento”, mas de atitude a atitude. Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento. O desconhecido nos aguarda, mas sinto que esse desconhecido é uma totalização e será a verdadeira humanização pela qual ansiamos. Estou falando de morte? não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato. (Lispector, 2009 : 116).

Lorsque G.H. présente l'inhumain comme quelque chose d'autre que l'humain, elle nie la métaphysique ethnocentrique du rationalisme des Lumières “de l'homme idéal”, et affirme au contraire l'hédonisme (l'amour neutre) et la

communion sensible de tous les êtres, y compris la blatte, en transcendant ce que l'on entend comme quelque chose d'humain.

Au sein des réflexions lispectorienne développées dans *A paixão segundo G.H.*, on peut voir, comme l'on a déjà dit, la présence d'une relation intrinsèque entre transcendance et immanence, en termes de processus de conscientisation. Fonseca (2020) affirme que, lorsque que Lispector élabore et discute ses idées, elle ne se positionne pas comme détentrice de la vérité, comme le font les philosophes de la différence et de la déconstruction, mouvement qui s'est renforcé après la mort de l'autrice. L'œuvre lispectorienne est imprégnée du contexte intellectuel de l'existentialisme, mais elle dialogue fortement avec le mouvement de déconstruction, qui est venu plus tard dans l'existentialisme. Par exemple, nous voyons que les thèmes centraux du mouvement poststructuraliste, tels que la relation intrinsèque immanent - transcendant et le débat sur le corps sont profondément présents dans ce roman.

La prise de conscience se manifesta grâce au procès de déconstruction mise en œuvre par G.H., à plusieurs niveaux : existentiel, morale, sociale et de genre, en traversant ce parcours qui est métaphorisé par l'image du désert, dans une traversée immanente d'émancipation de soi. Cela est visible dans les extraits suivants :

Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita. A identidade pode ser perigosa por causa do intenso prazer que se tornasse apenas prazer. Mas agora estou aceitando amar a coisa! E não é perigoso, juro que não é perigoso. (Ibid. : 98-99).

Mas agora meu mundo é o da coisa que eu antes chamaria de feia ou monótona – e que já não me é feia nem monótona. Passei pelo roer a terra e pelo comer o chão, e passei por ter orgia nisso, e por sentir com horror a moral que a terra roída por mim também sentia prazer. Minha orgia na verdade vinha de meu puritanismo: o prazer me ofendia, e da ofensa eu fazia prazer maior. No entanto este meu mundo de agora, eu antes o teria chamado violento. (Lispector, 2009 : 106).

Falta apenas o golpe da graça - que se chama paixão. O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tal alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo - a graça da paixão é curta. (Ibid. : 115).

Le procès de prise de conscience de la protagoniste est allégorisé face à la figure de la traversée (“a travessia”) un parcours de dépuraton de profonde transformation intersubjective. Olga de Sá (1993 : 141), dans son essai *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, aborde le thème du parcours de G.H., et dans le chapitre *Paralelismo Bíblico e Paradoxo à análise de A paixão segundo G.H.* souligne la pertinence du concept philosophique d'immanence pour le développement du roman par rapport à l'itinéraire de la traversée ; « A paixão segundo G.H. foi o sofrido resultado das pesquisas pessoais de Clarice, na direção da imanência. Uma agoniada travessia. ‘Viver é difícil’ ». Selon Sá (1993), ce roman est structuré en employant deux fonctions, c’est à dire le parallélisme biblique et le paradoxe. Le premier prévoit une augmentation verticale du sujet du discours ou de la pensée, ce qui se traduit par un élargissement horizontal de l'expression ; « Já o paradoxo intelectual verifica-se na matéria, mas também como fenômeno de estranhamento, e portanto, de invenção e criação artística » (Sá, 1993, p. 144).⁹³ Toujours d’après Sá (2000), dans *A escritura de Clarice Lispector*, G.H. vise à accomplir sa mission secrète d’adopter son mutisme à travers d’une traversée, le Chemin de Croix de l’homme. Dans le roman on peut lire : « É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como possível linguagem » (Lispector, 2009 : 119).

G.H. atteint l’apogée de sa dépersonnalisation et, à partir de là, subit une chute douloureuse qui la conduit au processus de dé-héroïsation ;

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam ao fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da nudez se eu antes tiver construído toda uma voz. (Ibid.).

La prise de conscience pour G.H. est provoquée par le déracinement du ethos bourgeois. La protagoniste se déracine et arrive à déraciner le verbe :

Ah, mas para chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz

⁹³ L. C. Fonseca, *op. cit.*, p. 149.

que procura, mas como a Terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (Ibid.).

Fonseca remarque que G.H., pour atteindre le mutisme, suppose d'avoir fait un grand effort pour parler, de la même ampleur qui a fallu pour Laurence ; pour réaliser le moment de sa chute, G.H. affirme que ses civilisations étaient nécessaires pour qu'elle s'élève et qu'elle ait un point d'où descendre.

En d'autres termes, il était nécessaire que la protagoniste du roman se vide de ses valeurs utilitaires pour que, dans l'immanence, elle atteigne le point où elle peut se reconnaître elle-même.

3.2.3.1 Monique ; un douloureux parcours de prise de conscience

Cette présence familière comme ma propre image, ma raison de vivre, ma joie, c'est maintenant cet étranger, ce juge, cet ennemi : mon cœur bat de frayeur quand il pousse la porte. Il est venu vers moi très vite, il m'a souri en me prenant dans ses bras : -Bon anniversaire, mon chéri. J'ai pleuré sur son épaule [...] – Tu m'as dit que depuis huit ans tu ne m'aimais plus. – Mais non. J'ai dit après que ce n'était pas vrai. Je tiens à toi. – Mais tu ne m'aimes plus d'amour ? – Il y a tellement d'espèces d'amour. (Beauvoir, 2017 : 204) ;

Monique décrit la présence de son mari comme distante, il n'est plus le même, et elle non plus. Dans cet extrait on voit la phrase « Mais tu ne m'aimes plus d'amour ? », cela nous rappelle la phrase « Aimer d'amour ; vraie valeur » (Beauvoir, 1972 : 35) présente dans *Les belles images* et prononcée par Laurence pendant une conversation avec son père ; qu'est-ce que veut dire pour les deux personnages aimer d'amour ? Laurence lie ce concept avec la figure de son père qui a aimé d'amour Dominique, Monique l'associe au passé, notamment aux premières périodes de sa relation avec Maurice, elle a désormais pris conscience que son mariage est maintenant très loin de ce type d'amour. Les deux femmes semblent lier cette phrase avec l'idée d'un amour romantique, passionné, mais aussi fiel et sincère, authentique.

J'ai eu ce matin une illumination : tout est de ma faute. Mon erreur la plus grave a été de ne pas comprendre que le temps passe. Il passait et j'étais figée dans l'attitude de l'idéale épouse d'un mari idéal. Au lieu de ranimer notre vie sexuelle, je me fascinai sur les souvenirs de nos anciennes nuits. J'imaginai avoir gardé mon visage et mon corps de trente ans [...] J'ai laissé

mon intelligence s'atrophier ; je ne me cultivais plus, je me disais : plus tard, quand les petite m'auront quittée. (Ibid. : 211) ;

Monique dit d'avoir eu une illumination, elle raisonne sur ses possibles erreurs dans son mariage, admet d'avoir ses coupes, et selon elle la majeure c'est d'avoir pris pour acquis son mariage, en particulier l'amour et l'attraction que son mari avait pour elle et leur complicité. Monique fait des considérations en regardant son passé ;

(Peut-être la mort de mon père n'est-elle pas étrangère à ce laisser-aller. Quelque chose s'est brisé. J'ai arrêté le temps à partir de ce moment-là) Oui, la jeune étudiante que Maurice a épousée qui se passionnait pour les événements, les idées, les livres était bien différente de la femme d'aujourd'hui dont l'univers tient entre ces quatre murs. C'est vrai que j'avais tendance à y enfermer Maurice. Je croyais que son foyer lui suffisait, je croyais l'avoir tout à moi. Dans l'ensemble, je prenais tout pour accordé : ça a dû l'agacer lui qui change et qui met les choses en question. L'agacement, ça ne pardonne pas. Je n'aurais pas dû non plus m'entêter dans notre pacte de fidélité. Si j'avais rendu à Maurice sa liberté - et peut-être usé de la mienne - Noëlie n'aurait pas bénéficié des prestiges de la clandestinité. J'aurais tout de suite fait face. Est-il encore temps ? (Ibid.).

Monique fait une sorte de "mea culpa", elle nous paraît très plus consciente et ouverte à l'admission de ses fautes en se mettant en discussion. Elle avoue même d'avoir été trop pressante comme épouse et d'avoir pris pour acquis son mari et en général son mariage.

J'ai dit à Maurice que je comprenais mes torts. Il m'a arrêtée ; avec un de ces gestes excédés dont je commence à avoir d'habitude. – Tu n'as rien à te reprocher. Ne revenons pas tout le temps sur le passé ! - Et qu'est-ce que j'ai d'autre ? Ce lourd silence. Je n'ai rien d'autre que mon passé. Mais il n'est plus bonheur ni fierté : une énigme, une angoisse- je voudrais lui arracher sa vérité. Mais peut-on se fier à sa mémoire ? j'ai beaucoup oublié, et il semble que parfois même j'ai déformé les faits. (Qui a dit : « Il n'y a rien de changé » ? Maurice ou moi ? Sur ce journal j'ai écrit que c'était lui. Peut-être parce que je souhaitais les croire...). (Ibid. : 213).

Elle montre d'avoir commencé à se questionner à propos de la fiabilité de ses souvenirs. Elle est très plongée dans son parcours de prise de conscience de sa relation et surtout de soi.

La protagoniste raconte qu'une jeune fille qu'elle suivait et se trouve dans un centre pour filles seules s'est enfuie ; « Marguerite a de nouveau fait une

fugue [...] elle va se prostituer, voler » mais elle n'est pas plus intéressée « C'est navrant - mais je ne suis pas navrée. Rien ne me touche plus » (Ibid. : 214). Monique est désormais victime d'un état de froideur, d'apathie, comme il était pour Laurence, par exemple face aux paroles mauvaises de son amant Lucien à son égard, elle était comme sans émotions.

Maurice et Noëllie vont ensemble en montagne pour quelques jours. Pour Monique cela est très dure à accepter, elle reste seule dans leur maison, et commence à s'isoler et à se négliger ;

Si j'écris, ça m'occupe, ça me permet de fuir. Combien d'heures sans manger ? combien de jours sans me laver ? J'ai donné congé à la femme de ménage, je me suis cloîtrée, on a sonné deux fois, téléphoné souvent, je ne réponds jamais, sauf à huit heures du soir, à Maurice. Il appelle tous les jours, ponctuellement, d'une voix anxieuse. (Ibid. : 221) ;

et Monique dit qu'elle répond d'avoir vu ses amies, Colette ou d'être sorti. Monique a repris son attitude inauthentique, elle n'est pas sincère avec son mari et est autodestructrice. On dirait que cette attitude autodestructrice s'agit d'une sorte de punition pour soi, mais aussi pour son mari à travers soi-même, sa santé mentale s'aggrave, elle est très en danger ;

J'ai choisi de me terrer dans mon caveau ; je ne connais plus le jour ni la nuit ; quand je vais trop mal, quand ça devient intolérable, j'avale de l'alcool, des tranquillisants ou des somnifères. Quand ça va un peu mieux, je prends des excitants et je me jette dans un roman policier [...] Quand le silence m'étouffe, j'ouvre la radio [...]. (Ibid.).

Monique est bien consciente de son état de dégradation et d'être proche à toucher le fond, et continue à écrire dans son journal sa situation qu'elle-même considère misérable :

A quel degré de laisser-aller on peut atteindre, quand on est entièrement seul, séquestré ! La chambre pue le tabac froid et l'alcool, il y a des cendres partout, je suis sale, les draps sont sales, le ciel est sale derrière les vitres sales, cette saleté est une coquille qui me protège, je n'en sortirai plus jamais. Il serait facile de glisser un peu plus loin dans le néant, jusqu'au point de non-retour. J'ai ce qu'il faut dans mon tiroir. (Ibid. : 222).

Il est clair que Monique est entrée dans un état dépressif, elle est très seule et souffre cette solitude au point qu'elle est devenue même un choix. Elle a aussi des pensées suicidaires, mais n'est pas encore perdue complètement et

affirme : « Mais je ne veux pas, je ne veux pas ! J'ai quarante-quatre ans, c'est trop tôt pour mourir, c'est injuste ! Je ne peux plus vivre. Je ne veux pas mourir » (Ibid.). La Londe (2010) soutient que cet état de dépression dans lequel Monique est plongée l'amène à détruire ce qui est faux chez elle et à se reconstruire. Si elle tient à voir clair, elle a besoin de se détruire jusqu'à atteindre une tabula rasa. Cela nous rappelle la condition de Laurence qu'on a analysé ; son état de maladie de dépression nerveuse et le refus de s'alimenter jusqu'à le vomir, l'amènent à se libérer de tout ce que la réprimait et opprimait, et à conquérir la prise de parole qui l'aide à se faire écouter et respecter, comme jamais auparavant.

Monique explique les raisons de la naissance de ce journal et se donne des incitants pour le continuer, elle sait qu'il est nécessaire de continuer à écrire ;

[...] si j'ai commencé à le tenir, dans les Salines, ce n'est pas à cause d'une jeunesse soudain retrouvée ni pour peupler ma solitude, mais pour conjurer une certaine anxiété qui ne s'avouait pas. Elle était cachée au fond du silence et de la chaleur de cet inquiétant après-midi, liée aux morosités de Maurice et à son départ. [...] Il y a des phrases qui me font rougi de honte... « J'ai toujours voulu la vérité, si je l'ai obtenue, c'est que je la voulais. » Peut-on se gourer à ce point-là sur sa vie ! Est-ce que tout le monde est aussi aveugle ou suis-je une gourde parmi les gourdes ? Pas seulement une gourde. Je me mentais. Comme je me suis menti ! Je me racontais que Noëllie ne comptait pas, que Maurice me préférait, et je savais parfaitement que c'était faux. J'ai repris mon stylo non pour revenir en arrière mais parce que le vide était si immense en moi, pour m'assurer que j'étais encore vivante. (Ibid. : 223) ;

Monique avoue d'avoir menti plusieurs fois à soi-même, en premier lieu en prétendant qu'elle préférait savoir la vérité, même si amère et douloureuse, et donc admet d'avoir agi dans la mauvaise foi. Elle réalise qu'écrire dans le journal est très utile pour elle. Comme on a dit écrire le journal l'aide à faire la lumière sur ses sentiments et sur sa situation générale. La Londe (2010) montre que selon Kristeva (1987 : 66) dans *Soleil Noir* « La parole du dépressif est un masque-belle façade taillée dans une langue étrangère », souvent le déprimé ne saurait s'exprimer. En outre, La Londe (2010) remarque que Kristeva (Ibid. : 54) écrit : « Si je ne suis plus capable de traduire ou de métamorphiser, je me tais et je meurs ». à la lumière de ces considérations, on dirait que le fait que Monique n'est pas une femme complètement détruite est grâce à ses mots, car après tout elle tâche de se traduire dans son journal intime, elle cherche de s'y réfléchir, comme dans un miroir. En dépit des souffrances et des hésitations, Monique n'a

pas perdu la parole, elle continue son journal, ce qui est un fait primordial de sa condition.

Monique passe pour la désillusion et l'acceptation de sa propre auto-illusion en ce qui concerne une grande partie de la réalité, c'est-à-dire des sentiments de son mari envers son amant et de ses tentatives de le cacher à soi-même en se convainquant de ses garanties basées sur la distorsion de la réalité et sur l'attachement au passé. Un des situations plus exemplaires dont cette tendance se manifeste est quand Monique, déroutée par l'attitude peu clair de Maurice, s'imagine qu'il laissera Noëllie ;

Et à ma stupeur c'est dans ses yeux que j'ai vu des larmes. – Je me suis conduit comme un salaud ! J'ai dit : - Ce n'est pas salaud d'aimer une autre femme. Tu n'y peux rien. Il a dit avec un haussement d'épaules : - Est-ce que je l'aime ? Je me nourris de cette phrase depuis deux jours. [...] S'il n'avait eu qu'un élan de pitié, je n'aurais pas repris espoir. Mais il a demandé, tout haut devant moi : « - Est-ce que je l'aime ? » et je me dis que c'est peut-être l'amorce de la décristallisation qui va le détacher de Noëllie et me le rendre. (Ibid. : 226-227).

L'espoir de Monique est genré par la peu clarté de Maurice ; on dirait qu'il ait un attitude de mauvaise foi, en effet il ne prend pas une position très nette, il se sent coupable d'être la cause des souffrances de sa femme, et il semble qu'il essaie de doré la pilule à sa femme, en minimisant les choses et en la rassurant toujours du fait qu'il ne veut pas la laisser. Donc comment on a dit elle se fait des illusions, mais il est évident que cette attitude de Maurice lui la confond et elle se nourrit de toute lueur d'espoir.

Au cours de l'histoire il émerge la nécessité de Monique de se voir à travers les yeux des autres pour se rendre compte de la gravité des choses, on le voit par exemple quand Colette finalement parvient à entrer dans la maison de sa mère et la trouve dans l'état de désordre et désespoir ; « Elle a eu un air si stupéfait que je ne me suis vue dans ses yeux. J'ai vu l'appartement, et j'ai été stupéfaite aussi » (Ibid. : 225). En outre, Monique manifeste plusieurs fois d'avoir des manies de persécution ; elle soutien, en différents moments de l'histoire, de penser que les autres lui cachent des choses qu'ils savent, par exemple dans la même situation décrite tout à l'heure, Monique commence à demander à Colette si elle et Maurice disputaient beaucoup quand elle était

petite, et la fille répond qu'elle était trop jeune pour bien se rendre compte, donc Monique, insatisfaite de cette réponse, affirme :

Elle ne m'aide pas. Elle pourrait me donner la clé de cette histoire si elle faisait un effort. Il me semble sentir des réticences dans sa voix : comme si elle aussi elle avait des idées derrière la tête. Lesquelles ? Etais-je devenue moche ? Vraiment trop moche ? En ce moment je le suis, oui [...]. (225-226).

Quand Monique raconte d'avoir parlé avec des amies de famille elle presque toujours ajoute des considérations en montrant sa méfiance aux égards de ces personnes, par exemple après avoir raconté à Marie Lambert qu'après le séjour avec Noellie à Courcheval Maurice était en train de laisser l'amant, Marie a dit que si le retour est définitif tant mieux, et elle commente : « Finalement elle ne m'a donné aucune conseil valable. Je suis sûre, qu'ils parlent de moi dans mon dos. Ils ont leur petites idées sur mon histoire. ils ne me le confient pas » (Ibid. : 227). Et après quelque jour, pendant une discussion avec Isabelle, Monique continue à s'interroger sur la sincérité des personnes qu'elle connaît :

« Que se passe-t-il ? Que savent-ils ? Ils ne sont plus les mêmes avec moi. [...] Elle me parlait sur un autre ton, avant. Quels mots ont-ils sur le bout de la langue, qu'ils ne me disent pas ? » (Ibid. : 230-231). Pour Monique il n'est plus possible distinguer le vrai du faux. Comme on a vu dans le cas de Laurence, il est perçu que Monique n'ait pas des vrais amis ; il est possible qu'elle aussi n'a pas donnée beaucoup d'importance à l'amitié, peut-être dû aux mêmes raisons de Laurence, c'est-à-dire une mère rigide et le totale dévouement à la construction de sa famille. Monique espère que Noëllie s'énerve de cette situation et cède avant elle ; « Faiblesse, lâcheté ; mais je n'ai pas de raison de me maltraiter, j'essaie de survivre » (Ibid. : 232), et continue juste après :

Je regarde ma statuette égyptienne : elle s'est très bien recollée. Nous l'avions achetée ensemble. Elle était toute pénétrée de tendresse, du bleu du ciel. Elle est là, nue, désolée. Je la prends dans mes mains et je pleure. Je ne peux plus mettre le collier que Maurice m'avait offert pour mon quarantième anniversaire. Tous les objets, tous les meubles autour de moi ont été décapés par un acide. Il n'en demeure qu'une espèce de squelette, navrant. (Ibid.).

Toute chose perd sa plénitude, sa valeur, même les objets dans la maison de Monique et Maurice et qu'on un significat affectif. La statuette s'est recollée, cela peut-être une métaphore que Monique utilise pour faire référence à son

mariage ; une ancienne statuette a eu sa change, donc pourquoi il ne serait-il pas possible aussi pour elle et son mari ? Monique avait donné à l'amour une valeur totalisante sur toute son existence, donc maintenant elle voit n'importe quoi comme vide. Cela suivi la ressemblance de Monique avec la femme amoureuse décrite par Beauvoir dont on a parlé dans le deuxième chapitre. L'amour perdu l'a vidé, sans amour Monique croix de ne pas avoir aucune raison de joie, vide, donc elle voit symboliquement tout comme sans contenu.

Au début de février Monique reçoit un autre déluision ; elle demande à son mari s'il est vrai qu'il veut aller vivre avec Noëllie, il nie mais saisie cette occasion pour l'informer qu'il voudrait vivre seul pour une période, et il ne s'agit pas de la laisser. Monique a une autre crise, et à la fin ajoute : « Noëllie veut qu'il me quitte, elle insiste, elle fait des scènes : j'en suis sûre. C'est elle qui le pousse. Je ne céderai pas » (Ibid. : 235). Encore une fois, Monique persiste dans la mauvaise foi et poursuit dans ses tentatives d'auto-illusion que la faute de la fin de son mariage est uniquement due à Noëllie. On voit que Maurice plusieurs fois tient un attitude de mauvaise foi parce qu'il paraît souvent peu sincère, ou mieux, pas franc et direct avec Monique. Maurice dit à Monique des choses très importants, comme quand avoue ses trahisons et dans ce cas, seulement après qu'elle lui pose des questions instamment, et Monique s'en rend compte (« Je ne devrais pas poser de questions. Ce sont des perches que je lui tends et il a vite fait de s'en saisir » (Ibid. : 234). Donc Monique, qui se trouve dans une situation psychologique et émotive instable, demeure dans un état confusionnel, et comme on a vu, déforme l'objectivité des faits ou s'accroche à ce que son mari lui dit.

L'état dépressif de Monique n'améliore pas ; elle passe une grande partie des ses jours en robe de chambre, se lève seulement quand Maurice rentre pour déjeuner (ou quand Mme Dormoy fait tourner la clé dans la serrure et elle pense qu'il s'agit de Maurice), elle ne mange pas, boit du cognac et prend des tranquillisants. Maurice, préoccupé, l'exhorte d'aller dans un psychiatre parce que sa situation n'est plus soutenable, mais elle minimise ; « - Tu ne peux pas continuer comme ça, m'-t-il dit. [...] - Tu deviendras malade. Ou cinglée. Moi je ne peux pas t'aider puisque c'est moi qui suis en cause. Mais je t'en supplie, vois un psychiatre. J'ai dit non. Il a insisté, insisté » (Ibid. : 236-237). Maurice est conscient d'être la cause de souffrances de sa femme, mais il croit aussi qu'elle soit exagérée dans ses réactions ;

Il s'est enfermé dans son bureau. Il pense que je lui fais une espèce de chantage au malheur, pour l'effrayer et éviter qu'il ne me quitte. Il a peut-être raison. Est-ce que je sais qui je suis ? Peut-être une espèce de sangsue qui se nourrit de tous ces pauvres « chiens mouillés » à qui me prétendais venir en aide. Une égoïste qui refuse de lâcher prise ; je bois, je me laisse aller, je me rends malade dans l'intention inavouée de l'attendrir. Tout entière truquée, pourrie jusqu'à l'os, jouant des comédies, exploitant sa pitié. Je devrais lui dire de vivre avec Noëllie d'être heureux sans moi. Je n'y arrive pas. (Ibid. : 237) ;

Monique se met en discussion, en réfléchissant elle fait une dure et franche analyse de soi. Elle est consciente de devoir parcourir le chemin de l'authenticité, tout d'abord avec soi-même. Mais, immergée dans son délire, Monique montre, encore une fois, un fort attachement au passé ;

Ces sourires, ces regards, ces mots, ils ne peuvent pas avoir disparu. Ils flottent dans l'appartement. Les mots souvent je les entends [...] il faudrait les attraper au vol, les poser par surprise sur le visage de Maurice, et alors tout serait comme avant. (Ibid.).

Monique est une femme à la recherche de son identité, et comme les autres protagonistes des œuvres qu'on a analysées, elle parcourt un chemin nécessaire de découverte et réappropriation de son vraie identité ;

Un homme avait perdu son ombre. Je ne sais plus ce qui lui arrivait, mais c'était terrible. Moi j'ai perdu mon image. Je ne la regardais pas souvent ; mais, à l'arrière-plan elle était là, telle que Maurice l'avait peinte pour moi. Une femme directe, vraie, « authentique », sans mesquinerie ni compromission [...] donnée aux êtres qu'elle aime et créant pour eux du bonheur. Une belle vie, sereine et pleine, « harmonieuse ». (Ibid. : 238).

Monique affirme d'avoir perdu son image, elle a désormais réalisé de devoir recommencer à zéro, elle est en train de découvrir et reconstruire son identité détachée de l'image de femme en tant uniquement épouse et mère ; parvenir à une nouvelle image qui n'est plus limitée à ce que les autres ont décidé, à travers un parcours compliqué et épuisant.

J'ai fini par leur céder. J'avais peur de mon sang qui fuyait. Peur du silence. J'avais pris l'habitude de téléphoner à Isabelle trois fois par jour, à Colette au milieu de la nuit. Alors maintenant je paie quelqu'un pour m'écouter, c'est tordant. (Ibid. : 238-239) ;

Monique admet que sa situation est grave. Elle montre d'avoir pris conscience sur sa situation personnelle et nous paraît finalement intéressée à sa santé.

En outre, elle montre l'importance de son journal pour surmonter cette période de sa vie, et pour faire clarté, mais elle n'a pas confiance dans le médecin, comme on a vu Monique n'a pas confiance des autres, même pas de sa fille Colette, elle a du mal à se fier de quelqu'un ;

Il a insisté pour que je reprenne ce journal. Je comprends bien son truc : il essaie de me rendre de l'intérêt pour moi-même, de me restituer mon identité. Mais pour moi il n'y a que Maurice qui compte. [...] J'étais garantie puisqu'il m'aimait. S'il ne m'aime plus... Seul le passage me préoccupe : pourquoi ai-je mérité qu'il ne m'aime plus ? Ou ne l'ai-je pas mérité [...] Je lui ai tout de même demandé s'il me trouve intelligente. Oui, certainement, mais l'intelligence, ce n'est pas une faculté séparée ; quand je tourne en rond dans des obsessions, mon intelligence n'est plus disponible. (Ibid. : 239) ;

Monique a commencé son parcours avec le psychiatre, elle doit parler de soi et de sa famille, et ça le met mal à l'aise, elle ne veut que parler de Maurice, l'introspection est un parcours difficile, long et douloureux, donc on dirait qu'elle veut fuir ses problèmes familiaux et personnels. Son identité personnelle dépend de sa relation conjugale, plus en général de l'amour, comme on a vu en analysant le profil de la femme amoureuse.

Monique raconte d'avoir écrit à sa fille Lucienne qui s'est montrée préoccupée pour sa mère ; « Elle suggère que je vienne la voir à New York [...] nous causerions et puis ça me distrairait. Mais je ne veux pas partir maintenant je veux lutter sur place. Quand je pense que je disais : « Je ne lutterai pas ! » (Ibid. : 240). Monique affirme de vouloir lutter, on dirait qu'elle entend une lutte symbolique pour reconquérir Maurice, puisqu'elle ne se trompe plus (comment le faisait au début) en disant qu'elle ne l'a pas perdu, et on revoit le concept de survivance, c'est comme si Monique doit lutter pour soi, pour se sauver, survivre, et donc lutter contre quelqu'un, qui on peut identifier en Noëllie, mais aussi contre soi-même. Monique écrit qu'on l'a envoyée chez le psychiatre, et raconte leurs discussions :

C'est comme ces médecins nazis qui ranimaient les victimes pour qu'on recommence à les torturer. Je lui ai crié : « Nazi » Tortionnaire ! » Il avait l'air accablé. Vraiment c'était lui la victime. Il a été jusqu'à me dire : « - Monique ! aie un peu pitié de moi ! Il m'a expliqué de nouveau avec mille précautions que la cohabitation ne nous valait rien [...] J'ai dit non, j'ai crié, je l'ai insulté. Cette fois, il n'a pas dit qu'il abandonnait son idée. (Ibid. : 241).

J'ai raconté au psychiatre notre dernière scène. Il m'a dit : « Si vous en avez le courage, il vaudrait sûrement mieux que, pendant quelque temps au moins, vous vous éloigniez de votre mari. » Est-ce que Maurice l'a payé pour me dire ça ? [...] Et puis il a commencé à m'embrouiller avec des histoires de personnalité perdue et retrouvée, de distance à prendre, de retour à soi. Des boniments. (Ibid. : 242).

Les délires et les manies de persécution de Monique semblent avoir touché le fond. Elle se rend même compte d'avoir traité mal le médecin, mais continue à ne pas vouloir accepter la décision de Maurice et à se cacher d'avoir besoin de travailler sur elle-même. On dirait qu'elle est en train d'avoir un arrêt dans son parcours de prise de conscience ; on a bien vu que son chemin n'est pas linéaire, son état psychologique et émotive ne l'aide pas à parvenir à une totale acceptation et à découvrir comment surmonter la situation et prend en main sa vie.

« Le psychiatre a achevé de me démoraliser. Je n'ai plus de force je n'essaie plus de lutter » (Ibid.) ; Maurice a informé à Monique qu'il a trouvé un appartement meublé où aller vivre tout seul. Pour la femme, c'est un nouveau coup très dur, cette fois trop dur, et elle ne croit pas de pouvoir s'en remettre car elle pense qu'il la quittera définitivement à l'avenir pour Noëllie. Lorsqu'elle en parle à son mari, celui-ci encore une fois minimise la chose, et souligne qu'il veut être seul et qu'il ne la quitte pas. Peut-être qu'il ne ment pas, mais il est difficile de lui croire, et il est évident que son attitude n'aide pas Monique à surmonter cette situation.

3.2.4.2 Le voyage de Monique ; point de basculement pour sa conscientisation

On a vu dans le roman *Les belles images* que se plonger dans un voyage à l'étrangère a beaucoup aidée la protagoniste à se conscientiser, ou bien il a été essentiel pour poursuivre et accomplir sa prise de conscience. Dans le cas de Monique, on voit que pour elle aussi, même si son parcours est un cas plus compliqué, le voyage a un rôle essentiel dans son procès de prise de conscience.

Monique dit que Maurice et Colette insistent pour qu'elle aille à New York voir Lucienne, et elle pense qu'ils ont aussi poussé leur fille à l'inviter. Ils lui disent que ce sera moins douloureux pour elle si Maurice déménage en son absence, et en effet Monique avoue : « Le fait est que quand je le verrai vider ses

armoires, je ne m'en tirerai pas sans crise de nerfs » (Ibid. : 244), et enfin : « Bon, je cède encore une fois. Lucienne m'aidera peut-être à me comprendre, bien que ça m'ait plus aucune importance, à présent » (Ibid.), elle se résout à partir, même si on dirait qu'elle n'a plus d'espoirs. Le journal continue en nous montrant que Monique se trouve déjà à New York, mais la première chose qu'elle dit est d'atteindre l'annonce de son mari qui dit d'avoir interrompu sa relation avec Noëllie, mais elle est consciente qu'il s'agit d'une chose irréalisable. On voit que Monique même si se trouve physiquement loin de son mari ne peut s'empêcher de penser à sa situation conjugale ;

Et tout en défaisant mes valises je pensais : « Je la forcerai à tout m'expliquer. Je saurai pourquoi je suis condamnée. Ça sera moins insupportable que l'ignorance. [...] Tu nous a vu vivre, lui ai-je dit. Et même tu étais très critique à mon égard. N'aie pas peur de me blesser. Essaie de m'expliquer pourquoi ton père a cessé de m'aimer. Elle a souri, avec un peu de pitié : - Mais maman, au bout de quinze ans de mariage, c'est normal qu'on cesse d'aimer sa femme. C'est le contraire qui serait étonnant ! – Il y a des gens qui s'aiment toute leur vie. – Ils font semblant. – Ecoute, ne me réponds pas comme les autres, par des généralités. C'est normal, c'est naturel : ça ne me satisfait pas. J'ai sûrement eu des torts. Lesquels ? (Ibid. : 245-246).

On dirait que Monique a l'espoir de trouver les réponses à la fin de son mariage grâce aux autres, maintenant elle espère que sa fille plus jeune, qui a toujours été très sincère et directe, puisse l'aider à faire la lumière sur sa situation. Il est clair, donc, que Monique n'a pas encore compris que ne sont pas les autres à avoir le pouvoir de changer sa situation, elle doit se responsabiliser parce que, comme on a vu du point de vue existentialiste, la responsabilité et l'acceptation de sa propre ambiguïté amènent à la liberté.

Monique pense encore d'être sauvée mais la réalité est que c'est grâce à son parcours intérieur qu'elle a pris conscience de beaucoup de choses qu'elle avait l'habitude de négliger, et a accepté le fait qu'elle était en train de toucher le fond et qu'elle avait besoin d'aide. C'est grâce à ce douloureux parcours intérieur de prise de conscience de soi qu'elle peut améliorer son état psychologique ; c'est pas sa relation qui doit être sauvée, mais elle-même, et seulement grâce à soi-même.

Face aux insistances de Monique, la fille répond convaincue :

- Tu as eu le tort de croire que les histoires d'amour dureraient. Moi j'ai compris ; dès que je commence à m'attacher à un type, j'en prends un autre. - Alors tu n'aimeras jamais ! - Non, bien sûr. Tu vois où ça mène. - A quoi bon vivre si on n'aime personne ! je ne peux pas souhaiter n'avoir pas aimé Maurice, ni même aujourd'hui ne plus l'aimer : je voudrais qu'il m'aime. (Ibid. : 246).

Julienne a un attitude de fermeture face à l'amour ; comme on a analysé dans le deuxième chapitre dans les rapports entre mère et fille, au contraire de Colette qui suivi les ormes de Monique, Lucienne se pose en opposition à sa mère.

Monique continue à poser des questions à sa fille, qui démontrent son obsession ;

« - Je n'ai pas traversé l'Océan pour que tu me dises des banalités. – C'est si peu une banalité que n'y avais jamais pensé et que tu ne veux même pas le croire. [...] – Tu refuse de me parler de moi : tu en pense tellement du mal ? – Quelle idée ! – Je rabâche, c'est vrai. Mais je veux voir clair dans mon passé. – C'est l'avenir qui compte. Trouve-toi des gars. Ou prends un job. – Non. j'ai besoin de ton père. – Il te reviendra peut-être. – Tu sais parfaitement que non. Nous avons eu dix fois cette conversation. Elle aussi je l'ennuie, je l'excède. Peut-être si je la poussais à bout finirait-elle par éclater et par parler. Mais elle est d'une patience qui me décourage. Qui sait s'ils ne lui ont pas écrit pour lui exposer mon cas et l'exhorter à me supporter » (Ibid. : 247-248).

On voit qu'encore une fois Monique croix que les gens lui cachent quelque chose, elle n'a pas confiance même dans sa famille. Elle continue à chercher des réponses pour faire clarté dans son passé, auquel elle est encore liée, comme si n'était pas prête à tourner la page et, comme Lucienne lui a conseillé, à se tourner vers l'avenir. Monique commente la vie que Lucienne conduit, et se laisse à des déclarations très dure envers sa fille, qu'on ne s'y attendrait pas d'une mère :

Travail, sorties, brèves rencontres : je trouve cette existence aride. Elle a des brusqueries, des impatiences - pas seulement avec moi – qui me semblent trahir un malaise. Ça aussi c'est sûrement de ma faute, ce refus de l'amour : mon sentimentalisme l'a écœurée, elle s'est travaillée pour ne pas me ressembler. Il y a quelque chose de raide, presque d'ingrat, dans ses manières. [...] Quelque chose cloche chez Lucienne. Il y a en elle, j'hésite à écrire le mot, il me fait horreur, mais c'est le seul qui convient : de la méchanceté. Critique, moqueuse, la dent dure, je l'ai toujours connue ainsi ; mais c'est avec une vraie hargne qu'elle met en pièces les gens qu'elle appelle ses amis. [...] Elle a fait un effort pour me montrer des gens, mais en général elle vit très seule. La méchanceté : c'est une défense ; contre quoi ? En tout cas elle n'est pas la fille forte, rayonnante, équilibrée que j'imaginai de Paris. Est-ce que je les ai manquées toutes les deux ? Non, oh non ! (Ibid. : 249-250).

En commentant sa fille, Monique se demande si elle a été une bonne mère parce qu'elle pensait que entre Colette et Lucienne cette dernière était la fille la plus réussite dans sa vie, mais à l'occasion de ce voyage elle a évidemment changé idée et pense que sa fille en réalité ne soit pas si heureuse et satisfaite.

Monique toujours inquiète continue dans sa recherche de découvrir la vérité en demandant à sa fille si elle était d'accord avec Maurice que Colette a fait un mariage idiot :

- Elle a fait le mariage qu'elle devait faire. Elle ne rêvait qu'à l'amour, c'était fatale qu'elle se toque du premier gars qu'elle rencontrerait. – C'était de ma faute, si elle était comme ça ? Elle a ri, de son rire sans joie : - Tu as toujours eu un sens très exagéré de tes responsabilités. (Ibid. : 250).

Il est vrai que Monique se sentait coupable du manque d'ambition de sa fille Colette mais, maintenant, elle se sent coupable aussi dans les égards de Lucienne. Monique cherche toujours l'approbation de quelqu'un, donc elle veut savoir ce que pense sa fille et comprendre si est vrai qu'elle la déteste comme elle croit ;

– Comment me vois-tu ? Elle m'a regardée avec étonnement. – Je veux dire : comment me décrirais-tu ? – Tu es très française, très soft comme on dit ici. Très idéaliste aussi - tu manques de défense, c'est ton seul défaut. – La seule ? – Mais oui. A part ça tu es vivante, gaie, charmante. C'était plutôt sommaire, sa description. [...] – Comment te vois-tu, toi ? – Comme un marécage. Tout s'est englouti dans la vase. – Tu te retrouveras. Non, et c'est peut-être ça le pire. Je réalise seulement maintenant quelle estime au fond j'avais pour moi. Mais tous les mots par lesquels j'essaierais de la justifier, Maurice les a assassinés ; le code d'après lequel je jugeais autrui et moi-même, il l'a renié. [...] Je n'ai pas rendu Maurice heureux. Et mes filles ne le sont pas non plus. Alors ? Je ne sais plus rien. Non seulement pas qui je suis mais comment il faudrait être. [...] Comment vivre sans croire à rien ni à moi-même ? (Ibid. : 251).

Selon Lucienne l'unique défaut de sa mère c'est de manquer de défense ; on peut donner raison à Lucienne, au moins en partie, dans le moment où Monique-même dans un passage du texte quand un livreur lui donne un bouquet de lilas et de roses avec un mot « Bon anniversaire. Maurice. » elle affirme : « Aussitôt la porte refermée, j'ai fondu en larmes. Je me défends par de l'agitation de noirs projets, de la haine : et ces fleurs, ce rappel de douceurs perdues, irrémédiablement perdues, abattaient toutes mes défenses » (Ibid. : 204). Probablement Lucienne a toujours vu sa mère comme une femme

vulnérable et qui dépendait de l'amour, cela peut se lier au fait qu'elle s'est construit une carapace et une existence loin de l'amour. À travers les paroles de Monique dans l'extrait vu en précédente, on dirait qu'elle se sent perdue, elle ne sait pas comment sortir de cette sensation de n'avoir pas d'espoirs et certitudes dans sa vie.

Monique croyait que ce voyage pouvait être la clé pour faire lumière dans ses doutes mais en fait elle doit faire face à une amère réalité, c'est-à-dire l'incertitude, et la solitude ; elle se sent plus seule que jamais, a réalisé de ne pas pouvoir compter même pas sur soi-même.

Maintenant je suis une morte. Une morte qui a encore combien d'années à tirer ? Déjà une journée, quand j'ouvre un œil, le matin, il me semble impossible d'arriver au bout. Hier dans mon bain, rien que de soulever un bras me posait un problème : pourquoi soulever un bras, pourquoi mettre un pied devant l'autre ? Quand je suis seule, je reste immobile pendant des minutes sur le bord du trottoir, entièrement paralysée. (Ibid. : 151-152).

Le désarroi de Monique et sa solitude font nous comprendre le choix de Beauvoir de décrire Monique comme une femme rompue. Elle semble ne trouver plus des motifs pour continuer à vivre. Monique est encore dans sa crise, les pleines consciences acquises jusqu'à maintenant ont renforcé cet état.

Monique retourne en France, elle n'a pas voulu que Maurice soit à la maison quand elle arrive, parce qu'il serait trop difficile à supporter, on dirait que Monique a pris conscience du fait que, comment lui disait aussi le psychiatre, il vaut mieux être loin de lui.

La Londe (2010) soutient que, depuis son récit, Monique se présente de manière plus authentique et totale. Le journal devient la nouvelle chose qu'elle chérit, seul ce journal peut lui permettre d'échapper à sa dépression. Comprendre sa vie grâce à une histoire, sa propre histoire, c'est une manière pour elle de retrouver l'objet perdu, c'est-à-dire son moi. Si la dépression se caractérise ainsi par un état inactif, l'écriture se présente comme un contrepoison, ou comme dit Cyrulnik (2002 : 121) "le baume de narcissé", ce qui indique que Monique tient une certaine mesure de résilience. Monique aurait pu facilement trouver dans la dépression un substitut de l'objet dont elle a envie ; elle aurait pu s'attacher, faute d'un autre objet, à sa dépression. Mais en revanche elle éprouve de la résilience qui, comme le dit Cyrulnik (2002), n'est pas seulement résister mais aussi

apprendre à vivre. Dans les dernières lignes on voit Monique s'ouvrir avec le journal, elle exprime ce qu'elle prouve très sincèrement ;

Et je regarde ces deux portes : le bureau de Maurice ; notre chambre. Fermées. Une porte fermée, quelque chose qui guette derrière. Elle ne s'ouvrira pas si je ne bouge pas. Ne pas bouger ; jamais. Arrêter le temps et la vie. Mais je sais que je bougerai. La porte de l'avenir va s'ouvrir. Lentement. Implacablement. Je suis sur le seuil. Il n'y a que cette porte et ce qui guette derrière. J'ai peur. Et je ne peux appeler personne au secours. J'ai peur. (Ibid. : 252).

Monique a peur. Elle est au courant pour devoir commencer une nouvelle vie qu'elle ne connaissait pas jusque-là, il n'est pas facile. Monique est maintenant consciente d'être seule dans ce nouveau commencement, pas parce qu'elle n'a personne qui l'aime, mais parce qu'elle ne peut pas demander de l'aide, il faut qu'elle soit seule à entrer dans cette porte de l'avenir, dans cette nouvelle vie où c'est elle le protagoniste de son histoire.

La Londe (2010) explique que, pour Monique, l'écriture est devenue non seulement un processus cathartique, mais aussi et surtout un acte d'élucidation. Tout comme Laurence, Monique trouve, enfin, sa voix. Elle ne se considère plus la victime puisqu'elle prend responsabilité de sa vie et de l'histoire qu'elle raconte de sa vie, son histoire qu'elle écrit dans son journal, sa propre histoire loin du regard d'autrui. Ceci étant, Monique trouve une solution de lutte et de fuite dans le langage.

C'est grâce aux mots qu'elle se sauve. En s'écrivant Monique a appris à comprendre mieux sa situation et, plus importante encore, soi-même. Ainsi donc, si Monique est capable de chercher à saisir sa vie, elle n'est pas détruite. En effet on voit que la porte est ouverte, Monique se rend compte de devoir faire le premier pas et l'ouvrir, et elle indique de se trouver sur le seuil, donc on peut imaginer qu'elle est en train de faire ce premier pas.

Comme une héroïne existentialiste, Monique reste consciente que l'on ne saurait transformer sa vie sans se transformer soi-même. La Londe (2010) affirme qu'il peut se passer que Monique se refuse d'ouvrir la porte ; en effet il n'est pas clair si elle va ouvrir ou non la porte, même si elle reste consciente que c'est sa responsabilité de l'ouvrir. Selon La Londe (Ibid.) c'est aussi la responsabilité du lecteur d'imaginer le prochain pas que fait Monique. Le dégoût

que la protagoniste éprouve envers elle-même donne tout lieu de croire qu'elle va ouvrir la porte et recommencer une nouvelle vie. Monique se fait transcendance.

3.2.4 Ana ; le déni du vrai amour

Le personnage de Ana dans la nouvelle *Amor* semble se trouver dans un état d'étourdissement, de torpeur et vertige. Comme nous l'avons déjà vu, Ana est consciente que le moment où elle doit éviter "a hora perigosa", l'heure dangereuse de la journée, est arrivée, c'est-à-dire ce moment où la conscience de son état d'hébétude et le doute de soi remontent à la surface. En rentrant chez elle après avoir fait ses courses, elle monte dans un tramway et un événement imprévu a lieu, qui met en péril l'ordre et le contrôle de la vie de la protagoniste ;

Foi então que olhou para o homem parado no ponto. A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego. O que havia mais que fizesse Ana se apurar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles. [...] Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. (Lispector, 1998 : 21-22).

Ana éprouve de la haine envers l'aveugle parce qu'en le regardant, elle se voit elle-même ; c'est la rencontre avec l'altérité, dont on a beaucoup parlé.

Tous les deux, Ana et l'aveugle, mâchent du chewing-gum dans l'obscurité et conservent une fausse expression de sourire et de satisfaction sur leur visage, on dirait que l'aveugle peut représenter aussi une sorte de miroir, comme si Ana se regarde sous un autre point de vue, un peu comme dans le cas du conte *O Búfalo*.

Le moment où la femme voit l'aveugle serait donc le moment que Nunes (1989) définit comme une "tension conflictuelle" typique dans l'œuvre de Clarice Lispector, moment qu'on a analysé dans le dernier paragraphe sur *Amor*.

Pour Nunes cette tension conflictuelle a lieu rapidement et représente une rupture des personnages avec le monde réel.

Dans l'histoire, ce moment de rupture soudaine est représenté par le bris des œufs que Ana a apportés avec elle et qui tombent sur le sol en se brisant,

immédiatement après son départ soudain du tram. Les œufs sont un élément qui détient une forte signification symbolique ; Mendes Duarte Jr. (2021) affirme qu'ils sont en effet le symbole de la perfection et de la renaissance, en outre l'œuf cosmique est un archétype cosmogonique récurrent dans les mythes les plus divers des civilisations anciennes, très différentes et géographiquement éloignées.⁹⁴ Le moment après la rupture des œufs représente selon Nunes un moment de mal-être pour la protagoniste. Ce malaise est appelé par le critique nausée et, comme on a déjà vu dans le roman *A paixão segundo G.H.*, représente une constante dans l'œuvre de Lispector. En se référant au sens de nausée dans cette passage du texte Nunes (1989 : 19) affirme que : « não há outro mal estar senão o próprio mundo ».

En citant le roman de Sartre *La nausée*, d'après Nunes (1979 : 117) la nausée se caractérise par une « estranheza em relação ao que o cerca, [...] sensação de tédio, de vazio », et encore : « Sinal de fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto, as reações nauseantes aparecem repetidamente nos romances e contos de Clarice Lispector » (Nunes, 1979, p. 118). Dans le tramway, Ana perd le sens de la familiarité avec le monde qui l'entoure :

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomaçava ao seu redor. [...] Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível [...] Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. (Lispector, 1998 : 22-23).

Ana est saisie d'un sentiment de confusion, tout semble nouveau et hostile à la fois. Sa vie consacrée au contrôle ("tout est fait pour qu'un jour succède à l'autre" (Ibid. : 149) est menacée. Et ensuite elle est sortie du tramway ;

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um

⁹⁴ contributori di Wikipedia. (2023, septembre 16). *Uovo cosmico*. Wikipedia. https://it.wikipedia.org/wiki/Uovo_cosmico#cite_note-4. (Accès le 18 octobre 2023).

momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite. (Ibid. : 23-24).

À propos de ces extraits, Nunes (1989 : 119) déclare :

É a falta de sentido que a asfixia: a sacola das compras tornou-se um objeto áspero, a viagem no bonde “um fio partido”. Não há outro mal-estar senão o próprio mundo. Levanta-se o véu protetor do cotidiano”. Quando finalmente sai do bonde, Ana “parecia ter saltado no meio da noite.

Lorsque Ana descend enfin du tramway « parecia ter saltado no meio da noite » (Lispector, 1998 : 24). La forte nausée avait brouillé tous ses sens. Le monde n'était plus le même qu'avant, et cela parce qu'Ana n'était plus la même que lorsqu'elle avait quitté la maison et était montée dans le tramway. La protagoniste montre qu'elle a du mal à comprendre où elle se trouve parce qu'elle ne reconnaît plus l'espace qui l'entoure. Mendes Duarte Jr. (2021) affirme que Ana vit un état d'éloignement, c'est-à-dire un processus particulier qui, selon Sá (1979), est une épiphanie, qui représente l'une des principales caractéristiques de l'écriture de Clarice Lispector ; elle est présente dans plusieurs œuvres, tout d'abord comme nous l'avons analysé dans *A paixão segundo G.H.*. Mendes Duarte Jr. (2021) souligne que Sá (1979 : 257) va même jusqu'à dire que « A ficção clariceana, como um todo, poderia intitular-se: A epifania do ser no escrever ou A epifania na escritura ». Il s'agit d'un sentiment d'extase généralement provoqué par une certaine forme de dévoilement.

Pour Sérgio Milliet, l'épiphanie chez Lispector serait « a revelação informe de uma coisa essencial que de repente se fixa » (Sá, 1979 : 27). Mendes Duarte Jr. soutient que l'idée d'épiphanie défendue par Sá (1979) est, à première vue, similaire à ce que Nunes (1979) appelle nausée, puisque les deux phénomènes sont déclenchés par un dévoilement de la vie quotidienne.

Mendes Duarte Jr. (2021) remarque que Sá (1979) examine dans son livre sur Lispector l'article du critique Álvaro Lins de 1944, dans lequel il faisait déjà référence à l'épiphanie dans l'œuvre lispectorienne, bien qu'il n'eût pas encore utilisé le nom spécifique. C'est cette révélation de la réalité, et la présentation d'un personnage qui n'avait pas été perçu jusqu'alors, qui conduisent Ana à s'éloigner de son entourage ; au fur et à mesure que les événements se déroulent, « seu coração batia de medo » (Lispector, 1998 : 24). La protagoniste arrive au jardin botanique de la ville et décide d'y entrer :

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheios de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. Um movimento leve e íntimo a sobressaltou – voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aleia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pelos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu. Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. (Ibid.)

L'expérience du jardin botanique permet au processus de prise de conscience qui a commencé avec la rencontre avec l'aveugle d'avoir une suite.

Une fois dans le ce jardin, Ana voit et perçoit tout comme si c'était la première fois. La confrontation avec l'aveugle semble avoir élargi les sens de la protagoniste ; en effet, Ana voit maintenant tout à travers une nouvelle loupe et entend des “ruídos serenos” et “zunido de abelhas e aves” (Ibid. : 24). Cette focalisation de ses perceptions se produit alors qu'elle est encore dans le tramway ; « O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com o que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornava mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas » (Ibid. : 23). Mendes Duarte Jr. (2021) estime que ce changement dans la façon dont elle “sent” le monde démontre la rupture provoquée par le moment de tension conflictuelle.

Lors du passage dans le jardin botanique, on peut voir que la nature et les animaux jouent un rôle très important dans l'histoire ; Ana les voit et les entend, probablement parce qu'à ce moment-là, ses sens sont exacerbés. Dans le roman *The awakening* de Kate Chopin⁹⁵, on voit l'histoire de la libération intérieure d'une femme, Edna Pontellier, qui commence a prendre conscience de soi et atteint son émancipation.⁹⁶ Lors d'une vacance dans l'île de Grand Isle, Edna réalise d'avoir vécu une existence inauthentique jusqu'alors, plongée dans une torpeur des sens et de l'esprit qui l'a empêchée de comprendre ses désirs, besoins

⁹⁵ Elle est considérée comme l'une des progénitrices de la littérature féministe du XXème siècle. Wikipedia contributors. (2023, October 25). *Kate Chopin*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Kate_Chopin. (Accès le 18 octobre 2023).

⁹⁶ C'est l'histoire d'une femme qui, éveillée à la conscience de soi, tente d'affirmer sa personnalité, en se heurtant aux obligations et aux conventions d'une société exclusivement masculine.

et aspirations. Il est important souligner le contexte géographique ; Grand Isle est un lieu idyllique où la nature est luxuriante et accueillante. Cette nature aiguise les sens et amplifie les sentiments de la protagoniste, les nuits silencieuses font ressortir avec plus de vigueur son trouble intérieur ;

The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation. The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace. (Chopin, 2008 : 18).

On peut voir que Chopin et Lispector parlent toutes deux de la nature comme de quelque chose de vivant, séduisant, qui englobe les deux femmes. Toujours en ce qui concerne la nature, dans les descriptions du jardin botanique dans *Amor*, beaucoup d'animaux apparaissent : chat, oiseau, abeille, moineau, écureuil, araignée et insectes ; tous font partie du processus de rupture du personnage, la protagoniste éprouve en effet des sentiments au même temps d'attraction et répulsion, tout comme l'on a vu dans le cas de G.H. envers la blatte, Ana en est fascinée mais ils contribuent à sa sensation de nausée ;

« Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante [...] O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. (Lispector, 1998 : 25).

Clark (1990) remarque que les sentiments ambivalents ne décrivent pas seulement la réaction de Ana à la vue de l'aveugle et des parasites, mais ils se rapportent également à son expérience de l'environnement, le jardin botanique revêtant le caractère symbolique du jardin d'Eden en tant que lieu de clivage primordial dans l'opposition binaire du bien et du mal.

Selon Nunes (1989 : 128), les animaux dans l'œuvre de Lispector jouent le rôle du « sentido supra-ético que toma a busca pela autenticidade humana »⁹⁷, entendue ici comme la recherche de l'unicité de Ana, piégée dans un cycle

⁹⁷ Mendes Duarte Jr., L. (2021). O animal biopolítico em Clarice Lispector e em Helionia Ceres. (Thèse de master). Estudos Literários. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2021, 116 p. : 33

d'apathie renforcé par le conformisme et l'influence du patriarcat, comme cela est démontré à la fin de l'histoire. Mendes Duarte Jr. (2021) remarque que c'est donc la nature, qui englobe à la fois le monde animal et le monde végétal, qui joue le rôle de “formatrice du monde” dans le conte de Clarice. On peut dire que cela a lieu aussi dans les autres contes de la récolte *Laços de Família*, comme on a vu dans le conte *O Búfalo*, et aussi dans les romans, en premier lieu dans celui analysé dans ce travail *A Paixão segundo G.H.* mais aussi dans *Água viva*. Donc les animaux sont très présents dans l'œuvre de Lispector ; elle est fascinée plutôt par leur côté ancestral, d'où le choix d'animaux qui ont des origines préhistoriques, par exemple les insectes (la blatte dans *A Paixão segundo G.H.*) et la méduse (dans *Água viva*). À propos de ça, Nunes (1989 : 132) affirme :

Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular.⁹⁸

En outre il soutient que les animaux dans les textes de Lispector ont une présence active parce que, contrairement aux personnages humains, ils sont capables d'atteindre une réalisation ontologique.

Chez Lispector, les animaux agissent comme « mediadores de uma ruptura com o mundo » (Nunes, 1989 : 133)⁹⁹, et c'est un élément évident dans le séjour de Ana au jardin botanique. Le contact avec le monde animal, mais aussi avec le monde végétal (arbres, plantes, troncs, fruits, lianes, fleurs, etc.), poursuit le mouvement de rupture vécu par le personnage, qui éprouve tout avec fascination et dégoût, c'est-à-dire le sentiment de nausée souligné par Nunes (1989). Le procès d'aliénation de la protagoniste poursuit aussi après le retour au foyer :

Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? [...] O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. (Lispector, 1998 : 26).

⁹⁸ Ibid., p. 34.

⁹⁹ Ibid.

Même sa maison et son fils étaient difficiles à reconnaître après la transformation engendrée par la récente expérience vécue. Tout semblait nouveau, son fils était devenu « um ser de pernas compridas », difficile à reconnaître à première vue. Les sentiments de Ana à l'égard de l'aveugle évoluent ; la haine qu'elle ressentait auparavant devient de l'amour : « Oh! mas ela amava o cego! Pensou com os olhos molhados » (Ibid. : 27).

« No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar » (Ibid.) ; on voit que, comme dans *A Paixão segundo G.H.*, Lispector fait une référence religieuse, en outre Ana avoue d'avoir peur, et pour se distraire de ce sentiment elle va s'occuper du dîner. Cet amour pour l'homme qui l'avait tant perturbée est en fait un amour qui s'accompagne aussi de dégoût, tout comme dans le cas de G.H envers la blatte.

La protagoniste est consciente de la rupture qui s'est produite dans sa personne ; « Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava » (Ibid.). Bien que Ana soit désormais loin du jardin botanique, elle trouve des traces de la puissance animale et végétale, qu'elle a découverte juste avant, dans sa propre maison :

O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. [...] Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. (Ibid.).

Mendes Duarte Jr. (2021) fait noter que le contact de Ana avec cette “vie silencieuse” lui donne la nausée, comme si elle devait se souvenir de ce qu'elle a vécu juste avant ; la nature est languissante, dégoûtante et provoque l'horreur. L'araignée, la fourmi, les blattes et les moustiques constituent la faune domestique à laquelle le personnage doit faire face dans sa maison, indiquant que tout ce qui s'est passé dans l'après-midi ne s'est pas limité à “a hora perigosa” mais l'a suivie ; le dommage est maintenant fait. Ana, bien qu'encline à céder à l'attrait de cette nouvelle vie qu'elle entrevoyait, continue de résister. Sa forme

de résistance face à ce qu'elle perçoit comme un danger est d'écraser la fourmi avec son pied ; nous avons vu une attitude similaire chez G.H. lorsque, à la vue de la blatte, sa réaction impulsive est de l'écraser dans la porte de l'armoire.

Mendes Duarte Jr. (2021) souligne que l'agitation de Ana correspond à l'agitation de l'autrice qui dans *Água Viva*, publié à l'origine en 1973, presque comme une confession écrit : « Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam de longe de muitas gerações, e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado » (Lispector, 2015 : 36).¹⁰⁰ Ana décrit le dîner avec ses frères et leurs épouses de manière à souligner les différences entre la vie qu'elle menait et celle qu'elle venait de découvrir :

Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. (Lispector, 1998 : 28).

Cela rappelle aux scènes conviviales et décrits dans *Les belles images* et à celle au restaurant dans *La femme rompue* de Beauvoir ; ces scènes en effet sont peintes comme une image parfaite, qui pourrait faire partie d'une publicité, donc c'est pour ça, inauthentique.

En même temps, Ana semble prendre acte de l'impossibilité de concilier les deux options de vie qui sont devant elle : d'une part, une vie de contrôle et de conformisme ; d'autre part, une vie intense et riche de significations profondes. Ana réfléchit pendant qu'elle s'interroge sur le chemin à prendre : « Qualquer pensamento seu e pisaria numa das crianças » (Ibid. : 155). L'impression est que Ana établit un parallèle entre la fourmi qu'elle a écrasée avec son pied et ses enfants. Quoi qu'il choisisse, quelqu'un restera écrasé, en suggérant un extrême opposé et l'absence de croyance, de la part de Ana, dans la possibilité d'une harmonie entre les deux mondes ; « O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... » (Ibid. : 152).

¹⁰⁰ Ibid., p. 35.

Mendes Duarte Jr. (2021) affirme que la distinction entre humain et animal / végétal, ou plus généralement entre culture et nature, et la fonction du jardin botanique comme lieu de révélation / dévoilement sont évidentes :

[...] seu coração se enchera com a pior vontade de viver. Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava. (Ibid. : 153).

Ce moment de réflexion est brusquement interrompu par un bruit dans la cuisine; c'est le mari de Ana qui a renversé le café. La protagoniste prend peur et alors son mari la rassure, la caresse, et enfin l'entoure de ses bras ; « Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago » (Ibid. : 155). Cet acte rassure Monique et apaise son désir de changement, presque comme si le contact avec son mari l'avait fait reprendre de l'étourdissement dans lequel elle a vécu toute la journée, il paraît comme si le mari aille pour rôle celui du magicien qui brise le sort du personnage principal d'un conte de fées.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico e triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. Acabara-se a vertigem de bondade. (Ibid.).

On peut voir que Ana n'ignore pas les expériences inattendues et extraordinaires vécues cet après-midi, elle savait que quelque chose en elle avait explosé, Ana avait changé. Cependant, par amour de son mari, de ses enfants, et de la vie contrôlée et ordonnée, la femme choisit d'endormir cette nouvelle vie qui l'attendait, en soufflant « a pequena flama do dia » (Ibid.). Clark (1990) explique que l'histoire de Ana se termine donc par sa réintégration dans la structure familiale, où elle joue son rôle symbolique de complément à la structure binaire du pouvoir patriarcal. En tant que Mère, elle ne fait pas que confirmer le pouvoir du Père, et elle représente aussi son opposé, la construction culturelle de la féminité qui la place par rapport à son mari dans la position stéréotypée de femme faible : « Ela continuou sem força nos seus braços » (Lispector, 1998 : 29). La représentation de l'idéologie patriarcale se retrouve également dans le mari de Ana que « num gesto que nao era seu, mas que pareceu natural, segurou

a maõ da mulher, levando-a consigo sem olhar para tras, afastando-a do perigo de viver » (Ibid.). Il est donc évident que le mari joue ainsi son rôle symbolique dans un système qui transcende la différence biologique qui paradoxalement est la base d'une différence de valeur entre les sexes, tout comme l'on a analysé pour ce qui concerne le mari de Laurence dans *Les belles images*.

Clark (1990) explique que, tant *Amor* que le modèle lacanien (dont on a parlé dans le deuxième chapitre) révèlent la limitation de l'estime de soi des femmes dans la société patriarcale en tant que produit de l'organisation symbolique sous-jacente dans les oppositions binaires qui structurent diverses situations, telles que le langage, les processus psychologiques et les relations sociales en général. Toujours selon Clark (Ibid.), dans la réalité sociale, comme dans le microcosme narratif de Lispector, l'entrée dans l'ordre symbolique perpétue l'enfermement des femmes dans l'image de la contrepartie du sujet masculin.

Lispector ouvre cependant cette opposition binaire de la pensée patriarcale en mettant à jour une faille dans la structure binaire avec sa déconstruction du concept de "amor" comme construction culturelle qui reçoit son sens à travers le renvoi du désir. On peut noter que le personnage de Ana semble en effet toujours incapable de bien gérer ses sentiments et ses pulsions, comme si elle était bloquée, retenue, son incapacité de s'abandonner aux sensations n'est pas une incapacité mais un assoupissement des désirs. Son immersion dans le jardin botanique lui rappelle en effet la partie la plus vivante et ancestrale présente en en l'être humain, en chacun de nous, et qui avait été trop longtemps refoulée, et y revient à la fin de l'histoire, mais avec une conscience nouvelle car elle n'est plus la même qu'avant.

D'après Clark (Ibid.), dès que la structure familiale redonne à Ana le sens de son existence, elle tente d'interpréter son amour en termes de système de valeurs patriarcal, bien qu'elle soit consciente que les concepts de "piedade" et "misericordia" ^{sont} des classifications inadéquates pour décrire ses sentiments. Donc même si, à la fin de l'histoire, Ana accepte sa mort symbolique ; « E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia » (Ibid.), mais pour le lecteur l'image

puissante de l'aveugle persiste en tant qu'image visuelle de l'Autre qui définit le sens, l'identité et le désir pour chacun d'entre nous.

L'image de Ana face au miroir nous renvoie aux dernières lignes du roman *Les belles images* qu'on a analysée, où Laurence regarde son image et se brosse les cheveux avec un air mélancolique mais dans la peau d'une femme différente de celle du début du roman qui se regardait dans le miroir avec Dominique. Dans ce cas il s'agit de la même situation ; comme on a dit Ana ne suivi pas le chemin de l'aveugle et accepte sa morte symbolique, en dépit de cela elle n'est pas plus la même femme du début du conte ; après la rencontre et la confrontation avec l'altérité et le passage dans le jardin botanique où a vécu le réveil de ses sens, Ana a découvert une autre facette de soi qu'elle tenait fermée et loin de sa réalité.

Lispector donne un final qui reste un peu ouvert ; on peut penser que Ana dans son cœur aura l'élan nécessaire (peut-être grâce à un autre heure dangereuse ou il n'y aura le besoin d'attendre ce moment) et elle prendra peut-être un jour le courage pour connaître la liberté et l'amour de soi.

Dans ce chapitre on a analysé les parcours qui amènent à la prise de conscience des quatre femmes protagonistes des œuvres de Beauvoir et Lispector. À la lumière de ces analyses des textes faits dans le deuxième et ce troisième chapitre, il a été démontré que dans les quatre œuvres, bien que chacune ait sa propre histoire et son caractère unique, on retrouve les mêmes thèmes généraux ainsi que de nombreux détails communs qui créent le fil rouge de ces œuvres.

IV. Le langage

Dans ce chapitre on va analyser le langage utilisé dans les romans *Les belles images* et *La femme rompue* de Beauvoir, et quelque mention des œuvre de Lispector *A paixão segundo G.H.* et *Amor*.

4.1 L'utilisation des pronoms personnels : alternance entre la première et la troisième personne singulière dans le roman *Les belles images* de Beauvoir

Dans le roman *Les belles images*, la voix narrative est divisée entre la première et la troisième personne du singulier qui se rapportent toutes deux au personnage de Laurence. Dans l'étude *Les procédés narratifs dans les œuvres de Simone de Beauvoir*, Ikazaki (2003) estime qu'à partir de cette œuvre l'auteure « s'approprie quelques procédés du 'nouveau roman' ». ¹⁰¹ En outre, toujours d'après Ikazaki (2003 : 59), le roman *Les belles images*, caractérisée par une recherche stylistique très poussée, met en évidence « ce qui est propre à Beauvoir : l'attachement à l'effet visuel qui résulte de l'alternance entre la narration à la première personne et celle à la troisième personne ». ¹⁰²

Selon İçen Denizer (2012) il est indéniable que la structure narrative rend extrêmement complexe la distinction entre la personne qui observe et celle qui s'exprime. En outre, nous ne savons pas avec certitude si le pronom “je” utilisé a pour fonction de transmettre la perspective interne et si le “elle” représente celle externe. En effet, la narration à la première personne et à la troisième personne reflètent toutes les deux la perception de Laurence ; d'où la structure de focalisation assez ambiguë nous expose l'ambiguïté du monde intérieur de la narratrice, Laurence.

Christina Angelfors (1991 : 134) dans son article affirme : « Il n'y a aucune scène, aucune conversation sans la présence de Laurence. Notre connaissance des autres personnages nous vient d'elle, aucun d'eux n'ayant une

¹⁰¹ İçen Denizer, E. (2012). *L'ambiguïté identitaire féminine dans Les belles images de Simone de Beauvoir*. (Thèse de Maîtrise). Département de Langue et Littérature Françaises. Ankara : Université Hacettepe, 2012, 107 p. : 11.

¹⁰² Ibid.

existence indépendante ». En outre, Angelfors (1991) soutient que la méthode de narration employée dans le roman fait de Laurence le seul “sujet” dans un univers d’“objets” ; en effet, on peut voir que l'objectification d'autrui est l'une des conséquences de la technique narrative adoptée, et ce phénomène contribue clairement à la sensation de non-communication qui le roman fait susciter dans le lecteur. Il est évident qu'entre le sujet et l'objet il n'y a pas de possibilité de communication, pas plus qu'entre les objets eux-mêmes.

Toujours en conséquence à cette perspective il y a le fait que la protagoniste apparaît comme un sujet singulièrement “muet”. La plupart du temps, la troisième personne fait partie de ce qu'on pourrait appeler le “discours intérieur” de Laurence, un discours qui constitue l'essentiel du texte, tout au long du roman la protagoniste s'exprime principalement à travers le discours intérieur, qui est intrinsèquement exclu de toute communication. On voit un exemple :

Il me semblait n'avoir plus d'avenir Jean-Charles, les petites en avaient un ; moi pas ; alors à quoi bon me cultiver? Cercle vicieux: je me négligeais, je m'ennuyais et je me sentais de plus en plus dépossédée de moi. (Et, bien sûr, sa dépression avait des causes plus profondes, mais elle n'a pas eu besoin d'une psychanalyse pour s'en sortir; elle a pris un métier qui l'a intéressée; elle s'est récupérée.) Et maintenant? Le problème est autre : le temps me manque. (Beauvoir, 1972 : 43).

Ce discours intérieur oscille entre la première et la troisième personne, et ce fait est essentiel à analyser si l'on souhaite définir le statut de narratrice de Laurence, ainsi que la nature particulière de son “monologue”. Ce qui ressort le plus dans les passages qui dévoilent les pensées et la vie intérieure de Laurence, c'est sans doute la facilité avec laquelle le passage du “je” au “elle” s'effectue, et vice versa, parfois même au sein d'une seule phrase. On voit quelques exemples ; « Elle s'est beaucoup dépensée, c'est pour ça que maintenant elle se sent déprimée, je suis cyclique » (Ibid. : 8). « Dominique lui a conseillé de sortir de chez elle, de travailler, et Jean-Charles a été d'accord quand il a vu combien je gagnais » (Ibid. : 19). Dans ce type de phrases le pronom « elle » appartient à la voix du narrateur. Or, l'effet de lecture que produit la technique employée est que, malgré la troisième personne, nous avons l'impression que c'est la voix de Laurence que nous entendons.

Selon Koski (1992), la situation de Laurence montre clairement que l'expression « Est 'ego' qui dit 'ego' » est trop simpliste. Dans ce cas, le simple fait d'utiliser le pronom “je” n'accorde pas à Laurence l'accès à la subjectivité ; lorsque la protagoniste du roman emploie le “je” au début du texte, elle évoque en réalité la notion de non-personne, car le “je” de Laurence peut représenter une multitude de sujets, voire aucun, ce qui correspond à la définition de la troisième personne, c'est-à-dire, selon Benveniste, la non-personne. Koski (Ibid.) explique qu'en fait Laurence ne s'approprie pas complètement du langage, contrairement à ce que Benveniste affirme. Le pronom “je” n'est pas aussi dépourvu de sens qu'il le suppose. Il est imprégné de toutes les connotations masculines qui contribuent à la construction de l'identité de Laurence, d'où l'importance de l'image et du miroir dans le texte. Le discours patriarcal monologique ne permet pas à Laurence de se positionner en tant que sujets et de participer à un discours individuel.

Le choix de cette stratégie narrative renforce donc l'aspect monologique du texte et met en évidence l'exclusion de la femme en matière de prise de parole. Cependant, il y a un changement qui se produit à ce niveau, reflétant l'évolution du personnage sur le plan thématique. À mesure que les stratégies dialogisantes, en particulier la polémique cachée, deviennent plus fréquentes, la narratrice hétérodiégétique se retire. Cela se manifeste par une augmentation de l'utilisation du pronom sujet “je” du premier au quatrième chapitre. Koski (Ibid.) souligne que, à mesure que Laurence trouve ses propres “mots” dans le sens bakhtinien, le statut de ce “je” évolue. En effet, en ce sens on voit la « dialogisation », qui est une transition vers la catégorie de la “personne” car le “je” se libère des identités construites par les autres, ce qui permet l'émergence d'une voix féminine individuelle. Selon Koski (Ibid.) on peut dire que le mode de narration dans ce roman révèle une “elle” à la recherche d'un “je”.

Koski (Ibid.) remarque que d'après Mikhaïl Bakhtine, l'homme est constitué d'une hiérarchie de langages et doit choisir les voix à privilégier. Pour lui, l'évolution idéologique de l'humanité est « un processus de choix et

d'assimilation des mots d'autrui » (1978 : 160).¹⁰³ L'application de cette théorie à l'œuvre de Beauvoir suggère que Laurence pourrait être encline à reproduire le discours autoritaire qu'elle assimile. Néanmoins, dès les premières pages du roman, ses nombreuses interrogations témoignent d'une rupture par rapport à ce discours, par exemple ; « Qu'est-ce qu'ils ont que je n'ai pas ? » (Beauvoir, 1972 : 9).

Angelfors (1991) aborde le thème de la narration dans *Les belles images*, elle affirme de se questionner sur qui parle dans le roman. D'après elle, en suivant la distinction établie par Genette dans *Figures III* entre la “voix” et le “mode” du récit, quant à la “voix” du récit elle est partagée entre la première et la troisième personne. Angelfors (Ibid.) explique que Genette observe que le choix du romancier ne se limite pas à la sélection entre deux formes grammaticales, mais de deux attitudes narratives distinctes, dont les formes grammaticales ne sont que des conséquences mécaniques : soit faire raconter l'histoire par l'un des “personnages” de l'histoire, soit confier cette narration à un narrateur externe à l'intrigue. Dans ce cas, le personnage ayant le rôle de “je” narrateur est Laurence. Cependant, l'utilisation de la troisième personne n'implique pas automatiquement la présence d'un narrateur proprement dit, c'est-à-dire “le sujet de cette énonciation que représente un livre”. On peut reconnaître la voix d'un narrateur qui est véritablement “objectif” dans certains types de phrases qui ressemblent à des indications de scénario.

Dans ces études Holland (2009) aborde aussi le thème du split entre la première et la troisième personne ; elle affirme que la façon dont la voix narrative passe de “je” à “elle” représente l'un des aspects les plus instables du roman. Elle soutient que cette scission, qui est au cœur du récit, reproduit textuellement la perte d'unité psychique et le sentiment d'aliénation de Laurence. Ce type de narration alterne non seulement d'un paragraphe à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un même paragraphe, voire d'une même phrase. Dès les premières pages de l'œuvre, nous constatons ce split : la scène d'ouverture est à la première personne, mais après le premier long paragraphe fragmenté, la narration passe à

¹⁰³ Koski, R. H. (1992). “*Les belles images*” de Simone de Beauvoir : la femme et le langage. *Simone de Beauvoir Studies*, 9, 55–59. <http://www.jstor.org/stable/45173443>. : 59.

la troisième personne, puis revient à la première et se poursuit principalement à la troisième personne, mais avec des commentaires du narrateur à la première personne. Ces changements et ces ambiguïtés présents dans la première partie du roman se retrouvent tout au long du texte. Cependant, dans le dernier chapitre, l'équilibre a changé.

Holland (2009) souligne que au cours du texte “elle” fait irruption dans les moments les plus douloureux pour Laurence ; par exemple lorsque, au cours du dîner familial, Jean-Charles discute de Catherine¹⁰⁴, lorsque Laurence prend conscience de son isolement total¹⁰⁵, et bien que la découverte par Laurence de la réconciliation de ses parents auprès de Dominique soit racontée à la première personne, sa rencontre douloureuse avec son père (où il confirme la réconciliation avec Dominique) est à la troisième personne.

Alors que l'angoisse de Laurence atteint son climax, et que le temps du texte et le temps de l'histoire se reconvertissent (le temps de l'histoire et le moment narratif coïncident), la voix narrative oscille entre “elle” et “je” ;

Je suis jalouse mais surtout, surtout... Elle respire trop vite, elle halète. [...] Ce secret qu'elle se reprochait de n'avoir pas su découvrir, peut-être qu'après tout il n'existait pas. Il n'existait pas: elle le sait depuis la Grèce. J'ai été déçue. Le mot la poignarde. Elle serre le mouchoir contre ses dents comme pour arrêter le cri qu'elle est incapable de pousser. Je suis déçue. J'ai raison de l'être. (Beauvoir, 1972 : 179-80).

Holland (2009) remarque que l'intermittence de la voix à la première personne à la fin du roman contribue au manque de confiance des lecteurs dans la stabilité et le sentiment d'identité de Laurence. Il est clair que Laurence est à la fois le personnage et, parfois, le narrateur à la première personne de son histoire, le doute qui surgit parmi les critiques concerne plutôt l'utilisation de la troisième personne. Selon Holland (2009), Laurence, aliénée d'elle-même, se regarde agir et parler comme elle regarde ceux qui l'entourent ; « soudain indifférente, distante, comme si elle n'était pas des leurs » (Beauvoir, 1972 : 19). La protagoniste est divisée contre elle-même et lutte pour maintenir son sens de l'identité, qui est incapable de la soutenir. Le fait que la voix de la première

¹⁰⁴ (p. 173).

¹⁰⁵ (pp. 175-76).

personne soit plus soutenue dans les premières sections du dernier chapitre, ainsi que le schéma des éruptions de la troisième personne dans le récit, soutiennent cette lecture qui a un sens psychologique. L'utilisation dominante de la troisième personne dans le présent récit est en accord avec le sentiment d'aliénation qui s'en dégage.

Holland (2009) remarque que cela est la vision de Fallaize (1988 : 120) qui soutient que :

though Laurence's is the consciousness which the narrative draws on, her voice is intermittent, fading for long stretches of the narrative in which the character apparently retrenches behind her social persona, and re-asserting itself at moments where the character seems to approach something resembling self-awareness.¹⁰⁶

Selon Holland (2009), ce qui est fondamental c'est l'ambiguïté de la situation narrative, le fait qu'elle soit fluide, donc impossible à cadrer. Le split je/elle déstabilise le texte et met en scène sa folie.

Carvalho Fonseca (2020) remarque que *A paixão segundo G.H.* est le premier roman écrit par Clarice Lispector entièrement à la première personne. Le narrateur protagoniste expose le lecteur à une séquence d'événements qui se déroulent et sont délimités dans le temps, mais l'élément temporel le plus important est l'organisation du temps psychologique de la narration, qui, selon Benedito Nunes (2013 : 63), en termes d'audace de l'auteur à explorer la ressource du monologue intérieur direct avec complexité, a conduit à l'apogée de la polarisation subjective du roman, en atteignant « a uma forma monologal de narrativa, temporalmente densa que tendeu a fundir o tempo da história ou da ficção com o tempo da escrita ou da narração, e se não fosse impossível, com o tempo da leitura ». ¹⁰⁷

Dans le roman le temps qui domine est le temps psychologique, que selon Nunes (2013 : 19) est caractérisé par la succession des états intérieurs et la

¹⁰⁶ Holland, A. (2009). *Excess and transgression in Simone de Beauvoir's Fiction : The Discourse of Madness.*, Routledge. : 145.

¹⁰⁷ Carvalho Fonseca, L. (2020). *Estilhaços de paixão e beleza: A tomada de consciência em A paixão segundo G.H. (1964), de Clarice Lispector, e Les belles images (1966), de Simone de Beauvoir.* (thèse de doctorat). Literatura e vida social. Assis: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2020, 212 p. : 69.

« permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas ». ¹⁰⁸ Selon l'auteur, le temps psychologique est subjectif et qualitatif, et la perception du présent est basée sur le passé ou les projets d'avenir. Dans le cas du personnage de G.H., la perception du présent est basée sur le passé récent marqué par le déictique “ontem”, comme le montre l'extrait suivant ; « Ontem, no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana » (Lispector, 2009 : 5).

4.2 Stratégies textuelles

Alison T. Holland dans sa thèse *Madness in the Text: A Study of Simone de Beauvoir's Writing Practice* (1997), et ensuite dans son livre *Excess and Transgression in Simone de Beauvoir's Fiction* (2009) se concentre sur les stratégies textuelles que Simone de Beauvoir utilise dans ses œuvres fictionnelles. Les femmes protagonistes des romans fictionnels de Beauvoir, c'est à dire Françoise de *L'invitée*, Laurence de *Les belles images* et les trois protagonistes de *La femme rompue*, font l'expérience de la désintégration et de la perte du moi et de l'interface avec la folie.

Les études de Holland montrent que, dans ces romans, la folie est une qualité intrinsèque du texte, et elle soutient que les stratégies textuelles de Beauvoir reproduisent la folie dans sa fiction. En outre, la lecture que Holland fait de la fiction beauvoirienne montre à quel point cette dernière mine une position idéologiquement patriarcale sur le langage. Holland (2009 : 115) affirme : « The madness in the text is specifically that quality in the writing that unsettles meaning », et elle explique que dans le moment où Laurence perd sa foi dans le langage, ainsi les lecteurs sont forcés dans une position où leur confiance dans le langage et son sens est miné.

La lutte de Laurence pour donner un sens au monde, pour comprendre qui elle est et ce qui lui arrive, coïncide avec son conflit avec le langage et se produit parallèlement aux efforts des lecteurs pour donner un sens au texte. Les stratégies textuelles que Holland analyse sont l'ironie, l'énumération et la répétition. En outre, en ce qui concerne le roman *Les belles images*, elle examine certains stratégies textuelles qui déstabilisent la narration du texte. L'interruption

¹⁰⁸ Ibid., p. 70.

et l'instabilité du texte qui subvertit la cohérence constituent sa folie. Holland (2009) se concentre en particulier sur la façon dont la folie est une qualité de la narration, du texte (le discours qui raconte l'histoire).

Le langage est source de difficultés pour les protagonistes féminins des œuvres de Beauvoir. Le fait que ces femmes perdent confiance dans le langage et ne l'utilisent pas pour établir la "vérité" amène le lecteur à condamner ces personnages dans les textes tardifs de l'auteur. Holland (1997) soutient que si Simone de Beauvoir s'est battue avec le langage pour lui faire exprimer son sens, d'une manière comparable aux femmes protagonistes de *La Femme rompue* qui se débattent avec des mots, le langage produit par Beauvoir a en fait sapé les hypothèses idéologiques (patriarcales) sur le langage et le sens auxquelles elle a, en partie, souscrit. Holland (1997) remarque que Beauvoir, dans *Tout compte fait*, affirme que dans *La Femme rompue*, la culpabilité de Monique est évidente dans la façon dont « de page en page le journal se conteste » (1972 : 175).

Dans *Les Belles Images*, les difficultés de Laurence avec le langage, en particulier sa lutte pour donner un sens aux mots, sont présentées comme un symptôme de la désintégration de sa personnalité et de son effondrement mental. Cependant, comme Toril Moi remarque à propos de *La Femme rompue*, le fait que la narratrice se contredise constamment n'est pas interprété par les lecteurs modernes comme un signe de sa culpabilité et de son aveuglement, mais plutôt comme une démonstration de l'inadéquation du langage et de la nature instable du sens. D'après Moi, *La femme rompue* « may paradoxically - and quite unintentionally - come across as a far more "modern" text than any of Beauvoir's other writings » (1990 : 78).¹⁰⁹

Selon Holland (2009), la même tension liée au langage et au sens est également présente dans *Les Belles Images*, dans les autres nouvelles de *La Femme rompue*, et peut également être retrouvée dans ses œuvres de fiction antérieures, en particulier *L'Invitée*. En outre, Holland (Ibid.) soutient que, dans un sens, presque tous les textes de Simone de Beauvoir sapent une position idéologique patriarcale sur le langage, en refusant d'endosser son point de vue

¹⁰⁹ Holland, A. (2009). *Excess and transgression in Simone de Beauvoir's Fiction : The Discourse of Madness.*, Routledge, 230 p. : 116.

partiellement partagé selon lequel le langage est un système de signes sans ambiguïté.

Holland (2009) explique que son intention est d'identifier les points de convergence entre les théories sur le langage de certains chercheurs, à savoir Derrida, Kristeva et Cixous, et les théories de Beauvoir sur le sens et la pratique de l'écriture. Holland (Ibid.) explique que pour Derrida, le sens n'est pas présent dans les mots, mais il est produit par le "free play of the signifier", l'interaction entre les signifiants présents et absents ; son concept de différance exprime cette vision du sens. Le sens n'est jamais présent, il est le résultat d'un processus infini de différences présentes et absentes et est infiniment différé. Holland (Ibid.) remarque que Cixous soutient que les oppositions binaires hiérarchiques qui sous-tendent le système de valeurs patriarcal peuvent toujours être ramenées à l'opposition fondamentale homme/femme, dans laquelle la femme incorpore systématiquement le pôle négatif. En outre, Holland (Ibid.) montre que Moi résume le projet théorique de Cixous comme « the effort to undo this logocentric ideology » (1985 : 105)¹¹⁰ qui réduit les femmes au silence et les opprime. D'après Cixous, « la critique du logocentrisme [est] inséparable d'une remise en cause du phallogentrisme » (1974 : 236)¹¹¹, c'est-à-dire du système qui privilégie le phallus comme symbole ou source de pouvoir. L'écriture féminine est une écriture qui subvertit les schémas binaires patriarcaux et ouvre le sens. Cixous, comme Derrida, estime que les tentatives de fixer le sens d'un texte sont non seulement impossibles mais aussi réductrices.

Moi résume la figure de style du chœur comme une pulsion rythmique perçue comme des contradictions, un manque de sens, des interruptions, des silences et des absences dans le langage symbolique. Kristeva oppose l'expérience féminine et masculine du langage et du chœur, suggérant que les liens étroits des femmes avec leur mère préœdipienne signifient que de nombreuses femmes sont ouvertes à laisser la "force spasmodique" de l'inconscient perturber leur langage. Cependant, si les femmes sont sensibles aux vagues d'énergie sémiotique, elles sont aussi plus vulnérables, plus en danger.

¹¹⁰ Holland, A.T. (1997). *Madness in the Text: A Study of Simone de Beauvoir's Writing Practice*. (thèse de doctorat). Department of French Studies. Newcastle: University Of Newcastle, September, 1997, 239 p. : 196.

¹¹¹ Ibid.

Selon Holland (2009), les femmes qui permettent à la sémiotique de perturber leur langage sont exposées au danger de la folie. En outre, l'auteur affirme vouloir examiner comment la différence opère dans le texte, pour considérer comment la pluralité et la subversion contribuent à la folie dans le texte. Si l'on considère que la perturbation du langage symbolique, que Holland interprète métaphoriquement comme une folie, constitue une menace (plus grande) pour les femmes, on peut s'attendre à ce que l'énergie sémiotique fasse irruption dans le texte, c'est-à-dire dans la voix de Laurence, aux moments où sa stabilité psychique est la plus menacée.

Le roman *Les Belles Images* expose la nature problématique du sens, de la relation entre le signifiant et le signifié, en illustrant le rejet du logocentrisme. Le roman incarne et met en scène l'inadéquation du langage qui constitue un élément important de la narration. Ce texte comporte un méta-commentaire sur le langage. Laurence se trouve dans un monde où le sens, pour elle, n'est jamais fixe, il est toujours incertain ; contrairement à son entourage, et même avant sa crise, Laurence ne peut pas prendre le sens du monde pour acquis.

Dans la scène où elle réfléchit au fait qu'il faut protéger les enfants des images qui pourraient les bouleverser, Laurence prend ses distances avec cette idée et commente : « Réflexion abjecte. Abjecte : un mot de mes quinze ans. Mais que signifie-t-il? » (Beauvoir, 1972 : 30). Même lorsque les mots ont un sens, Laurence est consciente que les significations ne sont pas nécessairement partagées. Si elle lisait les livres de sa fille Catherine, elle ne pourrait pas savoir ce qu'ils signifient pour elle : « De toute façon, les mots n'auraient pas le même sens pour moi que pour elle » (Ibid. : 25). Il en va de même pas seulement pour le langage, mais pour tous les signes. Laurence compare sa propre compréhension des images télévisées avec celle de sa fille ;

Pouvoir de l'image. “Les deux tiers du monde ont faim”, et cette tête d'enfant, si belle, avec les yeux trop grands et la bouche fermée sur un terrible secret. Pour moi c'est un signe : le signe que se poursuit la lutte contre la faim. Catherine a vu un petit garçon de son âge, qui a faim. (Ibid. : 29).

Dans le même contexte, le sens de fleurs que Jean-Charles donne à Laurence après leur dispute n'est pas transparente ;

Un bouquet, c'est toujours autre chose que des fleurs [...] Des roses rouges: amour ardent. Justement non. [...] Ce n'est pas un voluptueux flamboiement de passion; mais elles sont belles et si on les a chargées d'un message mensonger, elles en sont innocentes. (Ibid. : 136).

L'attitude de Laurence est en contraste avec celui de son père ; quand il parle de l'amour Laurence dit : « Aimer d'amour ; vraie valeur. Pour lui ces mots ont un sens » (Ibid. : 35) par conséquent, ces mots n'ont pas un sens pour elle. Donc le discours est réduit à des vides paroles dont Laurence n'a pas de confiance ; les paroles se refusent de signifier pour Laurence. Au moment où la dépression de Laurence atteint son climax, la langue l'abandonne, elle reste sans voix : « Je n'ai pas de mots pour me plaindre ou pour regretter » (Ibid. : 153).

Holland (2009) observe que dans *Les Belles Images*, le bonheur est associé à l'enfance, lorsque Laurence pouvait compter sur son père pour donner un sens aux mots et au langage. Pendant le voyage avec son père en Grèce, la régression de Laurence est illustrée par sa dépendance à l'égard de son père en ce qui concerne la langue ; « J'aimais retrouver devant cet alphabet le mystère enfantin du langage et que, comme autrefois, le sens des mots et des choses me vînt par lui » (Ibid. : 154). Cela est explicitement le moment le plus heureux du livre ; ce n'est pas un hasard si le bonheur est lié à l'illusion de transparence du langage, à une époque où le sens ne semblait pas problématique. Alors que quand Laurence traverse sa crise et est obligée de réévaluer le rapport avec son père, le langage est associé à la douleur et à la violence ; « J'ai été déçue. Le mot la poignarde » (Ibid. : 179). C'est grâce au fait de nommer sa douleur que Laurence s'en remettra. En effet comme on a vu à la fin du roman, après de nombreux échecs, elle trouve sa voix.

Holland (2009) remarque que dans l'univers textuel beauvoirienne les paroles et le silence sont également porteurs/vides de sens. La nature problématique du sens est soulignée quand les définitions acceptées sont appelées à la question ; Laurence se demande ce que veut dire être normal, quand son mari dit qu'il y a besoin de la psychologue pour Catherine elle lui demande : « Tourner rond : qu'est-ce que ça veut dire? A mon avis ça ne tourne pas tellement rond chez les gens que tu juges normaux » (Ibid. : 132). Laurence aborde le thème de la normalité aussi en Grèce avec son père :

- Sans doute à toute époque il est normal d'être effrayé quand on commence à découvrir le monde. - Alors, si on la rassure, on la rend anormale, ai-je dit. C'était une évidence et elle me foudroya. Sous prétexte de guérir Catherine... on allait la mutiler. (Ibid. : 159).

Cette identification de la guérison à la mutilation rappelle la réaction de Laurence face à la petite fille grecque qui dansait ; « La vie allait l'assassiner » (Ibid. : 158), la vie et la mort sont confondues. La distinction entre « plein » et « vide » est subverti ; « Vie trop remplie? trop vide? Remplie de choses vides. Quelle confusion! » (Ibid. : 146). L'effet est mis en place à travers la répétition. Laurence prouve en vain à donner un sens à son existence et à imposer un ordre. En affirmant l'équivalence des contraires, le texte peut résumer le sentiment d'irréalité de Laurence, son sentiment d'exister à distance. En parlant du voyage en Grèce, Laurence affirme : « Je mangeais avec appétit et indifférence... » (Ibid. : 156).

Ces affirmations contradictoires peuvent exprimer un moment positif du texte, comme lorsque Laurence éprouve un sentiment de plénitude et d'unité avec le monde lorsque l'avion décolle pour la Grèce : « [...] sous mes pieds s'étalent de blancs paysages qui m'éblouissent et qui n'existent pas. Je suis ailleurs : nulle part et partout » (Ibid. : 154). Laurence est ailleurs, nulle part et partout ; son expérience étrange, hors du corps, est condensée dans cette mise à mal des distinctions.

Holland (2009) en ce qui concerne *La femme rompue* analyse l'ouverture du sens, et l'utilisation de l'ironie, de la répétition et *inconclusiveness*. En outre elle affirme de considérer aussi le traitement de l'identité comme non fixé et instable. Holland examine la relation entre le langage et la vérité et le moyen dont le sens objectif est mis en question par l'écriture de Beauvoir. Holland (Ibid.) souligne que selon Fallaize (1988) les trois histoires dans *La femme rompue* sont de narrations de mauvaise foi, et les femmes qui racontent leurs histoires trompent elles-mêmes, en utilisant le discours pour dissimuler leur situation d'elles-mêmes.

Selon Holland (2009) il y a la possibilité que le procès d'écriture permet à Monique de construire une narration cohérente qui corresponde avec les nouvelles circonstances dans lesquelles elle se trouve ; la narration originale n'est pas fautive, elle n'est plus sensée pour son expérience. Le journal performe

deux rôles principaux ; d'une part Monique utilise le journal pour construire la narration de l'infidélité de son mari, et adopte une position de détective. D'autre part, Monique utilise son journal pour faire le bilan de sa vie avec Maurice et la manière dans laquelle elle a élevé ses filles. Le texte démontre comment le discours n'est pas une réflexion vraie ou fausse de la réalité, mais en fait construit la réalité et que cette construction est nécessairement un processus impliquant des révisions constantes.

« Les mots ne disent rien » (Beauvoir, 2017 : 222) ; Monique sent que le langage l'abandonne. Chaque ligne de son journal peut faire appel à une correction ou à un déni comme Monique le prétend, mais cela n'est pas du à la mauvaise foi de Monique, mais plutôt à la nature du langage et du sens. Comment on a analysé dans le troisième chapitre, l'écriture a mené Monique à une prise de conscience de sa situation, de l'angoisse et l'anxiété qu'elle éprouvait dès l'entrée de son journal, un état émotif que sans le procès de narration probablement aurait resté caché.

Holland (2009) soutient que l'écriture du journal, au contraire de ce que suggère Fallaize (1988), ne s'agit pas d'une tentative désespérée de Monique pour se convaincre que la vérité est indestructible et que le temps ne change rien, en fait comme on a vu dans les chapitres précédents, le journal montre le douloureux procès de réalisation de Monique que cela n'est pas vrai. Holland (2009) croit que l'évidence que Monique utilise son journal de tisser des mythes est largement compensée par la preuve de sa prise de conscience croissante et de sa volonté de remettre en question ses croyances et ses attitudes.

Dans ce roman comme les crises de Monique se intensifient elle expérimente une perte de sens de soi et elle fait face à la dépression et à la folie. Elle a du mal à se reconnaître ou à reconnaître son mari ; « Je croyais savoir qui j'étais, qui il était : et soudain je ne nous reconnais plus, ni lui ni moi » (Beauvoir, 2017 : 192). Elle ne sait plus rien « Je ne sais plus rien » (Ibid. : 193), et elle perd le sens de soi ; « Moi, qu'est-ce que c'est ? Je ne m'en suis jamais souciée. J'étais garantie puisqu'il m'aimait » (Ibid. : 239). Et, comment on a analysé dans les chapitres précédents, Monique perd aussi son image ; « [...] Moi j'ai perdu mon image. [...] » (Ibid. : 238). Holland (2009) affirme que si la perte d'identité de Monique coïncide avec sa perte de confiance dans le langage, il est donc

important souligner que le langage et l'écriture jouent un rôle essentiel dans sa reprise.

Holland (Ibid.) affirme que comment Fallaize (1988) aussi l'indique, Monique utilise son journal pour (re)construire son identité, pour découvrir qui elle est. On a vu que Holland (2009) montre la remise en cause des définitions conventionnels de l'identité comme fixe et stable, dans les prochaines sous-paragraphes on va analyser les stratégies qui apportent l'instabilité dans la narration et déstabilisent le sens.

4.2.1 L'ironie

Holland (2009) explique que la nature problématique du sens dans *Les belles images* est accentuée par l'utilisation de l'ironie ; il s'agit d'un roman ironique.¹¹² L'ironie contribue à la création d'un univers textuel fou en ce qu'elle est une source d'ambiguïté dans le texte et une incarnation de la nature "insidieuse" et "glissante" du sens ; au niveau le plus simple, l'ironie consiste à dire une chose tout en voulant en dire une autre. Elle met en évidence le décalage qui existe entre les mots et le sens et reproduit l'écart entre l'apparence et la réalité. En outre, elle entraîne un certain éloignement qui, poussé à l'extrême, est une forme d'aliénation. Selon Holland (Ibid.), l'ironie est bien sur une forme de défense, cependant, la "folie" dans le texte est le résultat de l'ambiguïté et des sentiments d'aliénation créés chez les lecteurs par l'utilisation de l'ironie, et non pas une qualité intrinsèque de l'ironie elle-même.

L'ironie dans ce roman est multicouche ; ce système qui accentue l'aliénation de la protagoniste, est rendu encore plus ambigu à travers la scission du je/elle qui est au cœur de la narration, dont on a parlé dans le premier paragraphe de ce chapitre. La plupart de l'ironie est attribuée à Laurence en tant que narratrice, mais Laurence personnage est elle aussi ironique et sarcastique. On voit que dans le début du roman les cibles de l'ironie de Laurence sont notamment sa sœur Marthe et son mari Hubert avec un ton qui penche vers le cruel. Pour le cas de Marthe, c'est sa foi religieuse qui est le cible de Laurence ; par exemple l'on a vu dans le deuxième chapitre quand Marthe pense d'avoir le

¹¹² Comme on a vu dans le première chapitre, le titre lui-même a un sens ironique.

droit de juger l'éducation que Laurence donne à Catherine, et Laurence lui dit : « Il te reste toujours la ressource de prier pour elle » (Ibid. : 76).

L'état de l'ironie amère que l'on perçoit lorsque le récit relate le moment où Laurence est contraint d'accepter la décision de Jean-Charles d'éloigner Catherine de son amie Brigitte, parce qu'elle est considérée comme une mauvaise influence, est ambigu : « Du cheval ! ça c'était une idée formidable ; même affectivement. Remplacer une amie par un cheval ! » (Ibid. : 172). Le fait que l'interpolation ne soit pas entre parenthèses ou entre tirets augmente l'ambiguïté ; il suggère que l'ironie est celle de Laurence-personnage.

La narration rétrospective du dernier chapitre de *Les belles images* permet à Laurence (narratrice) d'être ironique aux dépens de Laurence (personnage), exploitant ainsi le potentiel d'ironie dramatique. À d'autres moments, ces couches d'ironie, celle du narrateur et celle du personnage, sont juxtaposées ; Laurence en tant que personnage est ironique, ce qui implique une certaine distanciation, puis Laurence en tant que narratrice se distancie encore plus et dirige l'ironie sur Laurence en tant que personnage, l'ironie sur l'ironie de Laurence ; « “Voilà bien la condition déchirée de la femme qui travaille”, se dit-elle avec ironie. (Elle se sentait bien plus déchirée quand elle ne travaillait pas) » (Ibid. : 28). Cette scission et la dissociation aiguë qu'elle révèle sont emblématiques de la folie du texte.

Dans le texte on voit aussi un type d'ironie basé sur la complicité entre l'auteur implicite et le lecteur. Par exemple Laurence est sincère dans son évaluation de Jean-Charles, mais le lecteur sourit à ses dépens en lisant : « “le coté convulsif des femmes“, dit Jean-Charles qui est pourtant féministe » (Ibid. : 44). Encore, le lecteur sait que Laurence n'a pas raison quand elle affirme : « On ne peut pas prendre la responsabilité de tout ce qu'on fait – ne fait pas [...] » (Ibid. : 136) ; nous sommes portés à juger Laurence négativement, aussi quand on voit sa mauvaise foi ; « La psychologue dirait qu'elle fait exprès de se rendre malade... Absurde. Si vraiment elle ne voulait pas, elle refuserait, elle se battrait » (Ibid. : 175). Selon Holland (2009) les modernes lectrices résistent à l'invite de condamner Laurence pour ses apparents échecs, au contraire, elles sympathisent et s'identifient avec elle.

4.2.2 L'énumération et la répétition

Holland (2009) explique que dans *Les Belles Images*, l'énumération est également liée à l'interrogation sur le sens de notre dépendance au langage. L'utilisation de listes est l'une des caractéristiques les plus évidentes du texte ; cette stratégie est si présente dans le roman qu'elle pourrait presque être décrite comme un "tic" textuelle.

Holland (2009) remarque que Damamme (1981) a montré comment l'énumération peut contribuer à un impression d'incertitude, à la recherche du vrai sens/terme correct. Dans le roman les adjectives, les verbes et les nomes sont multipliés ; on peut voir un exemple dans les pages finales du texte : « On crie, on pleure, on se convulse comme s'il y avait dans la vie quelque chose digne de ces cris, ces larmes, ces agitations » (Beauvoir, 1972 : 177). Laurence est déprimée et a du mal à accepter la réconciliation de ses parents et, en particulier, à réconcilier la complaisance actuelle de sa mère avec l'angoisse qu'elle a ressentie. La synonymie des termes dans les deux listes parallèles est suggestive. Les énumérations dans *Les Belles Images* incarnent le déplacement et le report du sens.

Un aspect important dans l'utilisation des listes de Beauvoir est le rythme ; Holland (2009) explique que pour elle il s'agit d'un critère très utile pour nous montrer que l'énumération peut mettre en question notre confiance dans les paroles, le langage et le sens par la façon dont les termes synonymiques et antonymiques sont liés. Au début du texte, on voit des exemples frappants d'énumérations ; en décrivant les premières périodes avec son mari Laurence dit :

Tout était net, frais, parfait: l'eau bleue de la piscine, le bruit luxueux des banes de tennis, les blanches aiguilles de pierre, les nuages roules en boule dans le ciel lisse, l'odeur des sapins [...]. Dans le parc de l'hotel, les garçons et les fines en clairs vêtements, la peau hâlée, polis par le soleil comme de beaux galets. Et Laurence et Jean-Charles de clair vêtus, hâles, polis. Soudain un soir, au retour d'une promenade, dans la voiture arrêtée, sa bouche sur ma bouche, cet embrasement, ce vertige. Alors, pendant des jours et des semaines, je n'ai plus été une image, mais chair et sang, désir, plaisir. (Beauvoir, 1972 : 22).

L'extrait commence avec une énumération des trois adjectifs liés, aucun d'entre eux ne suffit à rendre compte du sens qui se dégage des interstices qui les séparent. Grâce aux autres énumérations, on voit un crescendo quand Jean-Charles est en train de baiser Laurence pour la première fois, et dans la dernière énumération le rythme souligne la sensualité de leur relation.

L'énergie sémiotique apparaît dans le texte quand la réaction extatique et étourdie de Laurence à la danse de l'enfant grecque et l'intensité de son expérience sont suggérées par une liste de participes passés ; « Transportée par la musique, éblouie, grisée, transfigurée, éperdue » (Ibid. : 158). L'usage du rythme est frappant aussi quand Laurence paraît atteindre le point le plus bas dans sa crise ;

Ils la forceront à manger, ils lui feront tout avaler; tout quoi? tout ce qu'elle vomit, sa vie, celle des autres avec leurs fausses amours, leurs histoires d'argent, leurs mensonges. Ils la guériront de ses refus, de son désespoir. [...] Qu'a-t-on fait de moi? Cette femme qui n'aime personne, insensible aux beautés du monde, incapable même de pleurer, cette femme que je vomis. Catherine [...] peut-être elle s'en sortira... De quoi? De cette nuit. De l'ignorance, de l'indifférence. Catherine... Elle se redresse soudain. (Ibid. : 180-181).

Holland (2009) explique que dans cet extrait on voit cinq listes parallèles dont le rythme traduit non seulement sa panique et son désespoir, mais aussi sa confusion face à une telle complexité ; et grâce aux listes, ces sentiments sont partagés par les lecteurs avant de connaître l'aube de l'espoir lorsque le rythme de la dernière liste s'accélère, élevant Laurence et les lecteurs à un point au-delà du désespoir.

Dans le texte l'énumération est souvent une technique utilisée pour dépeindre l'industrie de la publicité et les motivations psychologiques auxquelles elle fait appel. Ici, l'utilisation de listes parallèles suggère non seulement la complexité, mais aussi l'excès et la duplicité. Holland (2009) souligne que l'énumération est un outil flexible que Beauvoir utilise habilement dans le roman pour communiquer l'état d'esprit de Laurence. Dans les citations suivants on voit comparés respectivement la joie, la détermination, la nostalgie et l'amertume. L'assonance et l'allitération renforcent le sentiment de bonheur enfantin évoqué lorsque Laurence et ses filles regardent dans un kaléidoscope : « [...] »

enchantement des couleurs et des formes qui se font, se défont, papillotent et se multiplient dans la fuyante symétrie d'un octogone » (Beauvoir, 1972 : 37).

Quand Laurence se rappelle de sa première dépression et cherche à se convaincre que cela n'aura plus lieu, on voit une série de verbes avec la répétition de « Je suis » véhiculent sa détermination : « Je ne retomberai pas. Maintenant je suis prévenue, je suis armée, je me tiens en main » (Ibid. : 44).

Les listes créent aussi un sens de manque de sens, priver la réalité de sa gravité pour la rendre irréaliste. Cela est clairement visible dans les listes de catastrophes et le processus de détachement est explicite dans le texte :

Les horreurs du monde, on est force de s'y habituer, il y en a trop: le gavage des oies, l'excision, les lynchages, les avortements, les suicides, les enfants martyres, les maisons de la mort, les massacres d'otages, les repressions, on voit ça au cinéma, à la télé, on passe. (Ibid. : 30).

Cadavres sanglants de Blancs, de Noirs, des autocars renversés dans des ravins, vingt-cinq enfants tués, d'autres coupés en deux, des incendies, des carcasses d'avions fracassés, cent dix passagers morts sur le coup, des cyclones, des inondations, des pays entiers dévastés, des villages en flammes, des émeutes raciales, des guerres locales, des défilés de réfugiés hagards. C'était si lugubre qu'à la fin on avait presque envie de rire. [...] On n'aperçoit que des images, proprement encadrées sur le petit écran et qui n'ont pas leur poids de réalité. (Ibid. : 147).

Selon Nicolas-Pierre (2013) la suite ininterrompue d'images du petit écran figurant la souffrance humaine, comme pour susciter le réveil moral de Laurence.

Holland (2009) soutient que dans *Les belles images* l'énumération est utilisée aussi comme véhicule d'humeur. On voit un exemple quand Laurence fait une liste de livres qu'elle voit dans une vitrine d'une librairie ; il y a une répétition et inversion comique : « Une nouvelle classe ouvrière, Une classe ouvrière nouvelle » (Beauvoir, 1972 : 73). Laurence-narratrice se détache de son monde pour le tourner en dérision et, par extension, se moquer d'elle-même, en effet l'autoparodie est caractéristique du texte.

Holland (2009) affirme qu'à propos du sens de suffocation dont on a parlé, il est renforcé par l'utilisation de la répétition, une caractéristique frappante de l'exercice textuel de Beauvoir dans *Les belles images*. Holland dit en outre d'avoir identifié quarante-quatre mots, expressions, phrases, dialogues et

constructions qui se répètent tout au long du texte, parfois jusqu'à six fois ; ce recours à la répétition crée un réseau dense d'énoncés et reproduit le sentiment d'enfermement de Laurence. Les énoncés se répercutent tout au long du récit comme des images en miroir, en abyme, des reflets de reflets. Le texte structure une situation obsessionnelle. Holland (Ibid.) souligne qu'en termes freudiens, le texte lui-même peut être décrit comme névrotique, car la répétition est névrotique, ou mieux, la névrose est la répétition.

Le chapitre conclusive du roman peut être lu comme une tentative de se souvenir. Holland (Ibid.) explique que la répétition peut évoquer un sentiment d'irréalité, dupliquant l'expérience de Laurence pour les lecteurs. Je pense que les lecteurs qui sont confrontés à une telle répétition prendront inévitablement conscience d'eux-mêmes, c'est-à-dire qu'ils s'éloigneront de l'univers fictif du texte et feront ainsi l'expérience de l'aliénation de Laurence. D'après Holland (Ibid.), les lecteurs qui sont confrontés à une répétition aussi importante prendront inévitablement conscience d'eux-mêmes en tant que lecteurs, c'est-à-dire qu'ils prendront leurs distances par rapport au monde fictif du texte et feront ainsi l'expérience de l'aliénation de Laurence.

Dans le roman, on trouve souvent des énoncés qui se répètent tout au long du texte, une série de répétitions fait écho à une autre. La répétition de certains mots est concentrée dans une section spécifique de l'œuvre ; par exemple, "mensonges" et "mensonger" sont répétés six fois avant la dernière partie de *Les Belles Images*. Au fur et à mesure que Laurence voit plus clairement à travers le vernis du monde dans lequel elle vit, son refus devient de plus en plus véhément et le mot "non" résonne tout au long de la dernière partie du texte, jusqu'à ce qu'il atteigne un crescendo lorsque Laurence, ne pouvant plus nier ses vrais sentiments, trouve sa voix et crie son refus d'obéir à ce que les autres veulent lui imposer ; « Non. Je ne voulais pas. [...] Je refusais de l'oublier, [...] je refusais qu'un jour elle ressemblât à sa mère[...] » (Beauvoir, 1972 : 158.), « Non, jamais! Je ne me laisserai pas manipuler. Elle crie : - Non! Non! [...] Non. Pourquoi non? [...] "Non"; elle a crié tout haut » (Ibid. : 180.). En outre Holland (2009) remarque que dans ces extraits Beauvoir utilise la répétition aussi pour rendre explicite la connexion entre Laurence, Catherine et la petite fille grecque. Une autre série de répétitions développe davantage l'identification de Laurence avec Catherine ;

« C'est toi [Laurence] qui la [Catherine] détraque avec tes scrupules, ta sensiblerie » (Beauvoir, 1972 : 133).

« Sous prétexte de guérir Catherine de cette “sensiblerie” qui inquiétait Jean-Charles, on allait la mutiler. (Ibid. : 159).

« Donc A Pâques - elle sera guérie, bien sûr [Laurence] (Ibid. : 175).

« Ils la [Laurence] guériront de ses refus, de son désespoir » (Ibid. : 180).

Holland (2009) explique que cette répétition et cette série d'identifications reflètent la désintégration du sentiment d'identité de Laurence et accentuent le malaise des lecteurs face à l'identité du narrateur. Les lecteurs se retrouvent ainsi dans la pénible position de dépendre d'un narrateur qui non seulement n'est pas fiable, mais dont la personnalité est en train de se désintégrer. Holland (2009) fait noter en outre que le texte souligne l'ambivalence de mots apparemment simples, comme le terme “gavage”, utilisés pour désigner quatre situations très différentes.

Toujours en ce qui concerne le sens, il est intéressant de noter comment la répétition dans *Les Belles Images* est utilisée pour donner un sens symbolique à certains mots. On voit que paradoxalement, à travers la répétition, les mots peuvent non seulement perdre leur sens, mais aussi signifier quelque chose de plus qu'eux-mêmes. Holland (2009) montre que Beauvoir choisit des objets banals tels qu'une goupille de sécurité ; cela suggère une volonté de remettre en question les notions acceptées d'objets dignes d'un statut symbolique. Dans le texte, l'épingle à nourrice en vient à représenter la véritable amitié que Laurence n'a jamais connue et que Jean-Charles considère comme inappropriée ; lorsque Laurence remarque l'épingle sur la jupe de Brigitte, la première pensée qu'elle a est que l'épingle montre clairement que Brigitte n'a pas sa mère, Laurence veut l'enlever mais Brigitte refuse, alors Laurence la répare d'un geste maternel.

La répétition souligne la révision de la position de Laurence, qui passe de l'incertitude à la certitude, en passant par le doute et l'espoir ; « Ce secret qu'elle se reprochait de n'avoir pas su découvrir, peut-être qu'après tout il n'existait pas. Il n'existait pas : elle le sait depuis la Grèce » (Ibid. : 179). En outre, la répétition aide Laurence à faire la lumière sur sa situation ; comme Laurence raconte son histoire, ses sentiments changent, et elle devient plus en plus consciente de ses vrais sentiments. La répétition sert à Laurence pour

prendre conscience de soi. On peut voir cette progression quand Laurence exprime ses sentiments pour Gilbert et en même temps elle réfléchit sur soi-même. Cette progression met également à mal toute notion de vérité absolue. Tout comme les significations ne sont jamais complètement fixées, la vérité ne peut être immuable. Ce n'est pas tant que Laurence passe d'une position d'ignorance/erreur à la connaissance et à la vérité, mais que ce qui est vrai change.

Une autre utilisation spécifique de la répétition dans le roman se produit surtout dans la première partie. Laurence, aliénée et peu sûre d'elle, fait écho à ceux qui l'entourent, s'accrochant au langage des autres pour tenter de s'ancrer, d'acquérir un semblant de stabilité. Parfois, cet écho/imitation est très évident ; « Merveilleuse, dit Marthe avec ferveur. Merveilleuse, répète Laurence » (Beauvoir, 1972 : 14). Et encore ; « - Un week-end vraiment réussi ! dit Jean-Charles. - Vraiment réussi » (Ibid. : 19).

Parfois, il est moins mis en évidence. Par exemple lorsque Laurence va voir Dominique qui a été maltraitée physiquement par Gilbert, ses mots sont un écho direct de ceux utilisés par sa collègue Mona à l'égard des conducteurs masculins agressifs (« [...] tous ces messieurs bien polis deviennent des brutes quand ils sont au volant) ; « Quelle brute ! dit-elle. Ce sont des brutes » (Ibid. : 86 et 124). Le comportement de Laurence est particulièrement intéressant à la lumière de la façon dont le texte associe explicitement et avec insistance le caractère de Dominique à l'imitation ; « Qui imite-t-elle en ce moment ? » (Ibid. 34). « (qui imite-t-elle ?) » (Ibid. : 88). « Imitant toujours quelqu'un faute de savoir inventer des conduites adaptées aux circonstances » (Ibid. : 125). « Qui imitait-elle ? la femme qu'elle souhaitait devenir ? » (Ibid. : 176). Tout comme Dominique, dans le moment où Laurence manque de convictions intimes sur qui elle est et comment elle doit être, se tourne vers son entourage à la recherche de modèles ; elle fait écho et imite les autres comme le texte fait écho et s'imite lui-même.

Holland (1997) nous montre que l'énumération et la répétition sont les médiateurs des sentiments d'aliénation, d'étrangeté, d'indifférence, d'ennui et d'étouffement de la protagoniste du roman. Elles reflètent l'incertitude de Laurence et de la désintégration de son sentiment d'identité.

Holland (2009) montre que aussi dans l'œuvre *La femme rompue* la répétition est une stratégie très utilisée. Elle nous dit que si dans *Les belles images* la répétition est un signe de folie dans le texte, dans *La femme rompue* elle est une caractéristique frappante et travaille d'une manière comparable ; duplique l'obsession et compromet la confiance des lecteurs dans le sens fixé et l'immutabilité de la vérité.

Les manies de Monique, qui sont explicitées dans un niveau thématique, sont reproduites dans un niveau textuel à travers la répétition. L'incessant anxiété et la peur de Monique représentent une occasion accentuée par la répétition dans les phrases au présent et au imparfait, la narration pivote dans ces répétitions ; « De nouveau je pensais à Colette et je m'inquiétais. Et je m'inquiète » (Beauvoir, 2017 : 126), « Comme l'appartement était vide ! Comme il est vide ! » (Ibid. : 127). La répétition traduit l'intensité des émotions de Monique qui plusieurs fois menacent de l'engloutir, l'on voit quand Monique apprend que son mari la trompe ; « Ainsi c'est arrivé. ça m'est arrivé » (Ibid. : 130), et le jour suivant elle écrit encore « Eh bien oui ! ça m'est arrivé » (Ibid.).

Dans le cours du texte on voit la répétition de certains fragments de douloureuses conversations, par exemple « Il n'y a rien de changé entre nous »¹¹³ et « les femmes qui ne font rien »¹¹⁴. La même chose a lieu pour certains mots, par exemple le mot « castratrice », référé à Monique, résonne dans le texte.

Dans le roman on peut voir que la répétition déconnecté accentue l'effet de fragilité de la dépression de Monique ; il est visible dans au milieu de sa crise, dans les moments qu'elle passe seule en janvier dans son appartement. La répétition peut aussi ralentir le temps, par exemple dans le début du journal en janvier ; « Je me disais « Il ne reviendra pas. » [...] Il n'est pas revenu. Pas lui [...]. Il est parti. Il sera parti pour toujours » (Ibid. : 223). On voit des exemples des répétitions qui apparaissent aussi dans des points particuliers du texte, par exemple quand Monique crie trois fois à Maurice : « Va-t'en d'ici. Va-t'en tout de suite- prends tes affaires, et va-t'en » (Ibid. : 185). Le texte reproduit l'expérience du temps de Monique et la nature obsessionnelle de ses réflexions ; le 15 de janvier on voit la répétition du mot "sale". Cette répétition ralentit le texte ;

¹¹³ Beauvoir, 2017, pp. 136, 137, 172, 208.

¹¹⁴ Ibid., pp. 155 (deux fois), 157, 158.

« Je suis sale, les draps sont sales, le ciel est sale derrière les vitres sales, cette saleté est une coquille qui me protège, je n'en sortirai plus jamais » (Ibid. : 222).

La répétition est présente aussi dans l'écriture de Clarice Lispector. Le critique brésilien Nunes (1989 : 136), explique que la répétition est l'une de caractéristique plus récurrentes dans l'œuvre lispectorienne ;

Referimo-nos ao emprego reiterado dos mesmos termos e das mesmas frases, recurso que os antigos retóricos consideravam um meio hábil para exprimir a paixão com mais força e mais energia. Trata-se de uma recorrência frequente nos diversos textos da autora. Incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão – às vezes limitada a uma frase, outras aplicada a um conjunto de frases –, a repetição, verdadeiro agente lírico, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso.

Duarte Júnior (2021) explique que dans le conte *Amor*, la réitération de mots, de phrases et de significations dont Nunes parle, conduit à une fonction expressive précise : l'accent mis sur le parallélisme entre le chewing-gum de l'aveugle et la répétition de la routine du protagoniste que nous avons mentionnée dans le chapitre précédent.

Aussi dans l'œuvre *A paixão segundo G.H.* il y a plusieurs fois l'utilisation de la répétition. Un exemple frappant l'on peut voir dans les dernières phrases du roman :

O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. (Lispector, 2009 : 122).

Dans cet extrait le recours à la répétition est utilisé, comme on a vu dans le cas de Beauvoir, à exprimer le manque de confiance dans le langage par le personnage et le sens d'incertitude propre du langage-même.

4.2.3 L'incohérence

Holland (2009) aborde aussi le thème de l'incohérence qui découle de la fragmentation et interruption dans le texte. Dès de la première page du roman,

le lecteur se trouve dans un univers textuel désorienté. Le monologue de Laurence est fragmenté par le dialogue, qui est à son tour fragmenté par les réflexions de la protagoniste. De la même façon que la personnalité de Laurence se désintègre, ainsi fait le texte, et de la même façon que le sens du réel de Laurence s'affaiblit, le lecteur expérience la dissolution du réel dans le niveau textuel.

Holland (2009) souligne qu'il y a des autres stratégies textuelles qui minent la cohérence de la narration ; les dialogues fragmentés/interrompus sont vidés de sens. Les conversations déjà en cours sont reprises et interrompues au fur et à mesure que l'attention de Laurence se déplace. L'incohérence dérive aussi du fait que le texte est multicouche à plusieurs reprises. Laurence s'éloigne pour faire une observation, puis repart pour commenter son observation, et encore pour commenter son commentaire. En étant confronté à cette stratification dans le texte, "jeu de miroirs", avec sa contradiction concomitante, le lecteur partage l'incertitude de Laurence et, en fin de compte, son angoisse.

Le multicouche peut assombrir aussi le limite entre le réel et l'imaginaire. Un exemple l'on voit quand Laurence trouve Dominique dévastée après une violente discussion avec Gilbert ;

Et elle parle d'une voix qui n'appartient à personne. Gilbert a sonné à dix heures, elle a cru que c'était le concierge, elle a ouvert. Patricia a tout de suite été pleurer dans les bras de Gilbert, et Lucile criait, il a refermé la porte derrière lui d'un coup de pied, il caressait les cheveux de Patricia, si tendrement, avec une voix apaisante, et là dans l'antichambre il l'avait insultée, giflée, il l'avait saisie par le col du peignoir bleu et traînée dans la chambre. La voix de Dominique s'étouffe, elle hoquette. (Ibid. : 124).

On peut voir que le texte prend un caractère hallucinatoire car deux récits se confondent ; la réception de la lettre et la visite de Gilbert. Le passage est caractérisé par des changements de ton brusques et un rythme convulsif. Les événements, rapportés à la troisième personne, sont néanmoins implicitement racontés par Dominique elle-même (en effet le récit se trouve entre « [Dominique] parle d'une voix qui n'appartient à personne » et « La voix de Dominique s'étouffe »). Holland (2009) souligne que l'incohérence résultant de la fragmentation et de la superposition de plusieurs couches est évidente dans ces passages et indique clairement que l'utilisation de parenthèses et de tirets,

l'utilisation d'ellipses, de silences et de ruptures de ton ont contribué à perturber le texte et à favoriser l'effet d'incohérence général dans le roman.

Holland (Ibid.) se concentre aussi sur les stratégies textuelles susmentionnées. Elle affirme qu'au niveau typographique, les marqueurs (), -, et ..., fracturent ostensiblement le texte ; ils sont présents presque dans tous les pages du roman. Au niveau du sens et de la folie, ils fonctionnent de manière différente. Le récit est interrompu par les observations de Laurence qui sont souvent séparées du reste du récit par des parenthèses ou des tirets. Dans l'ensemble, il semble que les parenthèses entre tirets soient informatives et constituent souvent des indications scéniques ou des interjections évidentes, tandis que les parenthèses ont tendance à contenir des souvenirs émotionnels plus forts et des pensées, des sentiments et des idées intimes qui n'ont pas leur place dans l'environnement de Laurence. En outre, une grande partie des parenthèses sont des questions, ce qui ajoute au ton hésitant du texte, mais dans tous les cas il n'y a pas un schéma constant et cohérent.

Les attentes du lecteur peuvent être déçues de façon dramatique. Par exemple, lorsque Jean-Charles est déterminé à mettre fin à l'amitié entre Catherine et Brigitte, un commentaire que nous avons déjà vu fait irruption directement dans le texte sans parenthèses : « Du cheval! ça c'était une idée formidable; même affectivement. Remplacer une amie par un cheval! » (Ibid. : 172). On dirait que la colère de Laurence contre Jean-Charles était si intense qu'elle ne pouvait être contenue entre parenthèses ; elle a surmonté toutes les défenses de Laurence. Les points d'exclamation qui sont relativement rares dans le roman renforcent l'impression de forte émotion.

L'utilisation de parenthèses peut être liée au sentiment d'aliénation de Laurence. Son aliénation est reproduite textuellement ; toutes ses pensées ne peuvent pas être incorporées dans son récit. Selon Holland (2009), les pensées mises entre parenthèses ont tendance à être plus chargées émotionnellement, ce qui est conforme à la croyance de Freud selon laquelle les pensées obsessionnelles ou impensables peuvent être traitées sans conséquences parce qu'elles sont isolées ou mises entre parenthèses. Dans le dernier chapitre du roman, les parenthèses sont beaucoup moins nombreuses ; on a analysé que c'est dans ce chapitre que Laurence fait face à sa déception et que le chagrin et

l'affection ne sont plus séparés. Ce qui était refoulé devient conscient et est donc inclus dans le récit.

Dans *La femme rompue* les parenthèses percent et interrompent la narrative tout au long du texte. Souvent elles contiennent des souvenirs qui sont devenus une source de douleur. Le dialogue douloureux entre Monique et Maurice quand elle découvre l'infidélité de son mari est interrompu par une longue parenthèse du vif souvenir du moment quand ils se sont promis d'être toujours fidèles.

Les parenthèses contiennent aussi un commentaire narratif. L'on voit par exemple quand le récit du cocktail est fragmenté par les commentaires et les questions narratives de Monique ; « (Il a beau dire, je persiste à penser qu'il aurait dû l'empêcher de venir) » (Beauvoir, 2017 : 164), « (Est-ce que l'an dernier Maurice était déjà attiré par Noëllie ? est-ce que ça se voyait ? [...]) » (Ibid. : 165), et ensuite le discours indirect est interrompu par un commentaire narratif ; « Elle ne renoncera jamais à lui, ni lui à elle. moi, je suis une femme très bien (elle tient à ce formule, semble-t-il) mais je n'apprécie pas Maurice à sa vraie valeur » (Ibid. : 199), Monique prend la distance avec le récit qu'elle donne de son soirée avec Isabelle pour commenter entre parenthèses qu'Isabelle a raison.

À ce stade, on voit que le multicouche a un rôle important dans *La femme rompue* aussi ; il contribue à la création de *inconclusiveness* ; Monique reprend le terme utilisé par Isabelle, "se détraquer", et l'utilise dans un sens plus large ; « (C'est vrai que je me détraque. [...]) » (Ibid. : 233) et elle réalise d'avoir les règles depuis deux semaines donc finalement se préoccupe pour sa santé.

4.2.4 L'ellipse

Une autre stratégie déstabilisante qui fonctionne de différentes manières dans le texte est l'ellipse. Dans chaque cas, l'ellipse interrompt la narration et crée des espaces vides dans le texte, des espaces dans lesquels le sens, non exprimé, peut se développer. L'ellipse est un dispositif qui accroît le réalisme subjectif du texte. Elle peut simplement marquer l'interruption des pensées de Laurence par un événement de l'histoire. par exemple, quand il y a l'interruption

du flashback ; « Je mangeais avec appétit et indifférence... / La voix de Marthe : [...] » (Beauvoir, 1972 : 156).¹¹⁵

L'ellipse représente également la manière dont, dans une conversation, pas tous les énoncés sont terminés. La façon dont les interlocuteurs s'interrompent constamment est également marquée par l'ellipse, en particulière quand fortes émotions et convictions sont impliquées, par exemple lorsque le père de Laurence ne soutient pas son point de vue selon lequel il est normal d'être "tourneboulé" à l'âge de Catherine et qu'ils ne devraient pas mettre fin à son amitié avec Brigitte, le désarroi et la colère de Laurence l'amènent à interrompre la déclaration du père ; « Si la psychologue la trouve désaxée... / - Mais tu ne crois pas aux psychologues! » (Ibid. : 174).

La dernière façon dont l'ellipse favorise le réalisme subjectif est de marquer une pause, comme lorsque Jean-Charles demande à Laurence si elle est prête ; « "Tu es prête ?..." » (Ibid. : 85). Dans tous ces cas, l'ellipse accentue l'ambiguïté, en créant un espace pour le non-dit dans le texte.

L'ellipse laisse la place à l'inexprimé et à l'inexprimable. Des pensées peuvent ne pas être achevées parce qu'elles sont trop chargées d'émotion (avec Jean-Charles, Laurence dit : « Et j'ai retrouvé aussi cette douceur plus secrète que j'avais connue jadis, assise aux pieds de mon père ou tenant sa main dans la mienne... » (Ibid. : 22), ou parce qu'elles sont trop effrayantes/menaçantes, par exemple quand Laurence peine à nommer sa déception ; « Je suis jalouse mais surtout, surtout... » (Ibid. : 179).

L'ellipse suggère aussi l'hésitation des pas de Laurence vers la compréhension des choses ; « Il me manque quelque chose que les autres ont... ». A moins que... A moins qu'ils ne l'aient aussi » (Ibid. : 83) : « Ce soupçon qui lui est venu le lui est venu l'autre jour... il était peut-être fondement » (Ibid. : 91). Les pauses et les silences dans le texte ne sont pas tous marqués par des ellipses ; souvent signalées par un brusque changement de ton, les ruptures typographiquement non marquées dans le texte sont troublantes et déstabilisantes. Les ruptures dans le texte signalent également l'anxiété de

¹¹⁵ Pour d'autres exemples : pp. 9, 92, 108. Dans ces cas / dénote une rupture de ligne.

Laurence face au fossé qu'elle voit se creuser entre elle et son père. Pendant le voyage en Grèce, elle ne peut pas être d'accord avec lui, mais n'exprime pas son désaccord sur la pauvreté qu'elle voit ; « je passais outre » (Ibid. : 162).

Dans le roman *La femme rompue* on voit que *inconclusiveness* est renforcé aussi par l'utilisation de l'ellipse, cette sensation est liée à la douleur de Monique de ne pas savoir. L'ellipse fonctionne aussi pour interrompre le texte, en créant de vides où les pensées et sentiments sont trop douloureux pour être articulés par Monique. Quand l'ellipse se trouve au début du paragraphe marque une lacune dans l'écriture de Monique, elle définit le temps qui passe et la confusion de la protagoniste qui se perd dans ses pensées.

4.2.5 Syntaxe et ponctuation

Holland (2009) examine comment le texte de *Les belles images* est disrupté aussi dans le niveau syntactique. Holland (Ibid.) souligne l'importance de la syntaxe et de la ponctuation, qui établit la syntaxe, parce que, comme affirme Roger Fowler (1987 : 243) : « syntax exercises a continuous and inexorable control over our apprehension of literary meaning and structure ».¹¹⁶ Holland considère la syntaxe transgressive (désordonnée et fragmentée) comme un symptôme de folie dans le texte.

Ce roman se caractérise par une syntaxe contournée, transgressive. La syntaxe est souvent brisée et désarticulée, traduisant la douleur et les angoisses de Laurence. La syntaxe tortueuse revient, par exemple, lorsque Laurence se souvient de sa dépression de cinq ans plus tôt : « Il me semblait n'avoir plus d'avenir : Jean-Charles, les petites en avaient un ; moi pas ; alors à quoi bon me cultiver ? » (Beauvoir, 1972 : 43). On voit que la syntaxe spasmodique traduit l'émotion intense qui déstabilise Laurence dans le passage où elle regarde la petite fille grecque danser (p. 158).

Le manque de cohérence est particulièrement marqué lors de l'apogée de la dépression de Laurence, qui s'est développée tout au long du roman, Laurence envisage et rejette l'idée que la jalousie est à l'origine de sa dépression ; « Œdipe

¹¹⁶ A. Holland, *op. cit.*, p. 154.

mal liquide, ma mère demeurant ma rivale. Electre, Agamemnon. Est-ce pour cela que Mycènes m'a tant émue? Non. Non. Billevesées » (Ibid. : 179).

La douleur de Laurence à reconnaître et à nommer sa déception est transmise par une syntaxe brisée, reproduisant son essoufflement qui est dénoté dans le texte : « Je suis jalouse mais surtout, surtout... » (Ibid. : 179). Laurence s'éteint, épuisée d'avoir affronté sa douleur, et se réveille pour trouver Jean-Charles, son refus de voir le médecin est exprimé dans une syntaxe désarticulée ; « - Non jamais ! Je ne me laisserai pas manipuler. Elle crie : - Non ! Non ! » (Ibid. : 180).

Dans *La femme rompue* on voit qu'en général les tirets sont utilisés pour transmettre le ton familier aux conversations. L'on peut voir par exemple quand Monique écrit à propos du manque d'intimité physique entre elle et Maurice, elle utilise la troisième personne pour aliéner cet aspect de son relation dans son corps et écrit que ses corps se réunissent avec plaisir mais sans passion qu'elle appelle fièvre, et en aparté et entre tirets admet « -rarement, à vrai dire- » (Beauvoir, 2017 : 138). Les tirets indiquent aussi l'intonation des orateurs dans le dialogue. L'on voit en manière frappante quand Maurice dit pour la première fois à Monique son idée de vivre seul ; ses ton et intonation sont palpables : « - Ce dont j'aurais envie - je ne lui en ai pas parlé, c'est toi que ça concerne - c'est de vivre seul pendant quelque temps. Il y a une tension entre nous qui disparaîtrait si nous cessions - oh ! provisoirement – d'habiter ensemble. (Ibid. : 234). Cette tentative de suggestion de Maurice est interrompue par la question de Monique qui demande directement s'il va la laisser. Holland (2009) note qu'on peut-être se trouver face à une sorte d'humorisme subversif.

En conclusion, Holland (2009) affirme à propos du roman *Les belles images* d'avoir montré comment le langage est utilisé par reproduire la crise de la protagoniste du roman.

Les stratégies d'énumération et répétition traduisent les sentiments de Laurence d'aliénation, d'étrangeté, d'indifférence, d'ennui et d'étouffement. Ces stratégies utilisées reflètent l'incertitude de Laurence et la désintégration de son sentiment d'identité. Le texte reproduit son obsession et est lui-même névrotique, et surtout, il incarne la perte de confiance dans le langage de la part de la protagoniste.

Dans l'univers textuel délirant créé par Beauvoir, le lecteur est enfermé dans un lieu inconfortable où il partage l'angoisse de Laurence. Holland a montré aussi comment les stratégies textuelles de Beauvoir minent la stabilité et la cohérence du roman, et la folie est reproduite aussi dans le niveau syntactique. *Les belles images* démontre l'inadéquation intrinsèque du langage. Le langage ne se soumet pas au contrôle et le sens reste fluide. Les textes de Simone de Beauvoir ont beaucoup en commun avec les textes scriptibles.

Holland (2009) affirme que l'écriture de Beauvoir maintient les lecteurs dans un état de tension et confusion et le texte *La femme rompue* est plusieurs fois inconfortable. Dans ses études sur *Les belles images* et *La femme rompue* Holland a montré comment l'écriture de Beauvoir dans ces textes jette le sens du langage lui-même dans l'incertitude et elle définit cela métaphoriquement comme folie dans le texte, et on a vu que ce sens peut également être étendu d'une certaine manière à l'œuvre de Lispector. L'écriture, en outre, échappe au contrôle des narratrices, deux femmes qui, comme nous l'avons vu, ont une tendance à la manie du contrôle, même en ce qui concerne la langue, les trois œuvres aboutissent en effet à une langue qui, elle-même, véhicule l'incertitude et reste fluide et, en ligne avec l'existentialisme, ambiguë.

Conclusion

Au cours de l'étude comparative proposée dans ce mémoire, nous avons vu émerger les thèmes de la philosophie existentialiste dans les œuvres fictionnelles beauvoiriennes et on a constaté comment, et de quelle façon, leur présence est présente aussi dans l'œuvre de Lispector. Dans les œuvres analysées, les thèmes de l'altérité et de la prise de conscience constituent le fil conducteur. Grâce à cette étude, on peut constater que le thème de la prise de conscience féminine de sa propre condition de subalternité et de soi qui permet à la protagoniste de s'émanciper, est un sujet présent dans la littérature de différents pays et cultures.

Récemment j'ai eu l'occasion d'assister au film "C'è ancora domani" de Paola Cortellesi ; à travers l'histoire de la protagoniste, Delia, le film m'a fait lire le personnage de cette femme comme une sœur littéraire des protagonistes des œuvres analysées. La présence du thème de la prise de conscience dans un film contemporain montre qu'il est également présent dans d'autres formes artistiques et qu'il est toujours un sujet d'actualité pour le spectateur contemporain.

En ce qui concerne l'altérité, dans ces œuvres Autrui joue un rôle essentiel, car nous avons vu qu'il constitue le noyau de la narration. L'altérité prend vie dans les personnages, ayant un rôle non seulement actif, mais décisif ; c'est elle qui permet aux protagonistes de vivre un changement fondamental, c'est en effet grâce à la confrontation avec l'autre qu'ils peuvent faire face à elles-mêmes, en prenant conscience et en se tournant vers un nouvel avenir. Le conte *O Búfalo* de Lispector a également servi comme support à l'analyse, car il met en scène Autrui comme quelque chose dans lequel on peut se refléter ; les yeux de l'animal dans lesquels "a mulher" se voit, apparemment impénétrables et hostiles, mais humains voire familiers, sont les mêmes que ceux de la blatte, de l'aveugle, de l'enfant pauvre. En effet, "G.H.", le féminin générique "la femme rompue" et "a mulher", représentent la voix d'un "universel singulier", la pluralité dans l'unité. Ces femmes ont toujours tenu l'autre à distance, mais la confrontation permet leur émancipation, elles ont en commun la volonté de regarder au-delà, de s'en remettre au regard de l'autre, ne serait-ce que quelques instants, de laisser leurs propres certitudes et donc de réussir à regarder elles-

mêmes. Ce que les protagonistes voient dans les yeux de l'Autre est le miroir d'une altérité présente, vivante, intense, qu'il faut affronter et respecter. Une altérité qui nous représente aussi, car en réalité le fil qui nous sépare des autres est si mince qu'il se confond avec notre propre image.

L'autre thème central abordé est celui de l'émancipation des femmes, un sujet qui me tient particulièrement à cœur. Nous avons analysé le parcours commun des protagonistes pour trouver leur voix, une recherche d'identité qui, au début est comme un ruisseau timide mais il devient ensuite une embouchure qui atteint la mer. On peut déduire que ces histoires s'agissent en quelque sorte de récits d'apprentissage ; les personnages passent par différentes étapes pour sortir de leur aveuglement, condition nécessaire pour conquérir leur voix. Ces femmes aboutissent enfin à une émancipation personnelle et à une lueur d'espoir pour l'avenir. Les histoires de ces femmes marquées par le courage, mais surtout elles sont des histoires d'espoir. Tous les quatre vivent dans un état d'apathie, d'inauthenticité, d'aliénation et de torpeur des sens. Laurence s'exprime beaucoup, mais ce qu'elle communique est toujours une réplique de quelqu'un d'autre. G.H. reproduit un modèle masculin autoritaire envers la femme de ménage Janair, sans en être vraiment consciente. Pour Monique, sa propre voix se confond naturellement avec celle de son mari, et la famille est devenue sa seule expression, et il en va de même pour Ana, qui est plus aveugle que les aveugles et dont les sens sont émoussés. Mais toutes finissent par trouver leur voix. Une voix qui appartient intrinsèquement à chaque être humain, car comme nous l'avons vu dans les essais existentialistes analysés, *Pour une morale de l'ambiguïté* et *Le deuxième sexe*, l'être humain est intrinsèquement libre. La voix de ces femmes n'était pas morte, seulement anesthésiée. Je pense que cela peut s'appliquer également à ce que l'on appelle "subalterne"; en fait, à la lumière de ce parcours, à la question de Spivak "Can the subaltern speak ?" on pourrait répondre que, grâce aux moyens dont il dispose, il le peut. Janair en est un exemple frappant ; à travers le dessin sur le mur de la chambre, elle laisse un message clair, elle est une "rainha insubmissa". Laurence trouve le courage de sortir de sa bulle et d'ouvrir les yeux, une fois libérée de son aveuglement face à la condition de l'autre et d'elle-même et loin de l'inauthenticité, elle trouve sa voix et exprime sa vérité. G.H. à l'aide d'un lucide examen de conscience assume sa responsabilité, et affronte la confrontation avec l'autre, pour elle cause de

malaise, de dégoût mais aussi d'attrance, en sortant plus forte et consciente de l'insaisissabilité de toute chose. Grâce à l'écriture, Monique prend conscience de sa situation et d'elle-même, la maladie et la douleur provoquent l'effondrement du faux-moi de la femme et le refus de la complicité avec l'homme, c'est-à-dire l'Autre. Comme pour Laurence, la crise et le parcours douloureux sont nécessaires pour qu'elle sorte de son état d'aveuglement et commence à prendre sa vie en main. Ana découvre un éveil des sens resté trop longtemps caché et rentre dans son lieu de sécurité avec d'autres yeux, non plus aveugles mais vraiment ouverts, et avec une voix intérieure qui crie soif de vie.

Dans le film "C'è ancora domani", l'histoire de Delia se déroule dans l'Italie de l'après-guerre, la protagoniste est une femme soumise à son mari violent et, comme dans le cas de Monique, sa fille ne la voit pas comme un exemple à suivre. Un jour, Delia a comme un réveil, elle réalise que son futur gendre est dangereux, elle prend conscience que sa fille finira comme lui, et comme Laurence probablement elle pense « on allait la mutiler ». Elle sait que le rapport entre les deux jeunes ne s'agit pas d'amour ; comme écrit Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (2014 : 571) : « L'amour authentique devrait être fondé sur la reconnaissance réciproque de deux libertés ; chacun des amants s'éprouverait alors comme soi-même et comme l'autre ; aucun n'abdiquerait sa transcendance, aucun ne se mutilerait ». Cette mère sait qu'elle doit agir pour le bien de sa fille ; le concept de responsabilité existentialiste entre en jeu et, toute comme Laurence, Delia se rebelle contre ses proches complices d'une société injuste et matérialiste, elle dit non et trouve sa voix. Grâce aussi à l'encouragement symbolique que lui apporte l'arrivée par la poste de sa première carte d'électeur, Delia décide de réagir face à sa condition d'infériorité et de faire valoir ses droits, sa voix. Dans cette histoire aussi, la fin reste ouverte ; on ne connaît pas l'avenir de la protagoniste, mais elle a rejeté l'immanence en trouvant une forme de libération, et il y a une lueur d'espoir qui permet au spectateur d'espérer un nouveau départ. L'histoire de ces cinq femmes est un générique féminin, elle s'étend vers une dimension non seulement individuelle mais collective et sociale et fait prendre au lecteur/spectateur une prise de position sur quel côté il veut être.

On peut dire que grâce aux personnages de ses œuvres, Beauvoir met en lumière l'importance qu'a la parole, orale et écrite, aux fins de l'émancipation

du sujet. C'est un principe auquel Beauvoir croyait fermement ; pour elle, l'écriture était une source d'émancipation personnelle et d'aide aux autres, comme on a vu à travers la signature des pétitions et documents, et le soutien à la cause de Djamila Boupacha en écrivant son article. Pour Beauvoir la parole est une façon de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, parce qu'on la leur a enlevée. Laurence entame son processus de conscientisation lorsque sa fille se confie à elle, avec authenticité et sincérité, comme nulle autre de son milieu, et l'oblige à se remettre en question. Lispector, elle aussi, permet à son personnage de se libérer, avec l'aide des mots, G.H. nomme la matière de la blatte pour laquelle elle éprouve du dégoût et de l'attraction. Trouver un nom aux choses est essentiel pour G.H., à cause de son obsession de l'ordre et du contrôle, qui se traduit aussi par la recherche de donner un sens et un ordre à toute chose, même aux mots, tendance partagée par les autres protagonistes. Laurence entame son processus de conscientisation lorsque sa fille se confie à elle, avec authenticité et sincérité et l'oblige à se remettre en question. Lispector, elle aussi, permet à son personnage de se libérer, avec l'aide des mots, G.H. nomme la matière de la blatte pour laquelle elle éprouve du dégoût et de l'attraction. on dirait que nommer les choses est essentiel pour G.H.. De la part de l'écrivain, donner des mots et de l'écriture à ses personnages est un grand acte de générosité et de sororité, est une façon de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, parce qu'on la leur a enlevée.

Ainsi, je trouve que les histoires d'émancipation de ces femmes s'ouvrent à des finales plus ou moins ouvertes ; nous ne pouvons pas savoir si Laurence parviendra à éduquer Catherine loin des sentiers battus, ou si G.H. ne tombera pas à nouveau dans sa solitude derrière la masque de femme maîtresse qui a peur de l'autre. On sait pas si Monique sortira complètement de sa dépression et aura la force de commencer une nouvelle vie où c'est elle la protagoniste, et si Ana sera satisfaite dans sa vie de femme au foyer sans supprimer ses sensations et sans penser à l'aveugle. On peut pas avoir la certitude si ces femmes vont achever leur parcours pour se faire transcendance. Quoiqu'il en soit, en confrontant les œuvres avec leur contexte de rédaction, leur émancipation s'agit d'une petite-grande « révolte » : ce sont ces projets d'avenir qui permettent l'accomplissement puisqu'il y a par là un refus de l'immanence, et la conquiert de la transcendance est très proche. En effet, Laurence nous parait être désormais

sortie de son aliénation, et a déjà pris ses décisions aux égards de sa fille Catherine, elle se montre déterminée dans le nouveau chemin entrepris. G.H. a surmonté sa peur de confrontation à l'altérité, qui se traduit, comme on l'a vu, par une confrontation à elle-même. G.H. est désormais consciente de ce qu'elle était et de ce qu'elle ne veut plus être et représenter pour les autres, c'est-à-dire le masculin au sens patriarcal pour une autre femme et, tout comme Laurence, une fausse image d'une société technocratique, superficielle et aplatissante, dont la cible principale est la femme et l'oppression de ses sens authentiques et primordiaux. En ce qui concerne Monique, le lecteur ne peut pas être sûr qu'elle va entrer dans la porte, toutefois elle dit de se trouver sur le seuil donc on dirait qu'elle est en train d'entrer, et à la fin de son parcours elle nous paraît prête à se mettre en jeu et à écrire sa nouvelle vie. Parmi les quatre protagonistes, Ana est celle que nous paraît plus loin dans le but de laisser sa condition d'immanence, mais on a vu qu'il y a toujours la possibilité qu'elle retombe dans "a hora perigosa" et donc qu'elle puisse se décider à entreprendre l'autre voie, celle que la portera à la conquête du vrai amour, sa transcendance.

Ces œuvres, malgré la distance dans le temps, ont une vivacité de réflexion sur la société et un caractère universel qui les rend encore très pertinentes aujourd'hui. La comparaison la plus immédiate est celle avec *Les belles images* ; comme nous l'avons vu, ce roman est une critique de la société de l'époque, en particulier du contexte bourgeois en ce qui concerne l'éducation des filles, la fausseté et la superficialité de la vie bourgeoise et des idéaux capitalistes et consuméristes. La quête de Laurence pour se sentir à l'aise dans un monde dominé par des images belles mais inauthentiques, où des valeurs telles que l'arrivisme, le mythe de la beauté et l'argent jouent un rôle essentiel, fait de Laurence un personnage universel, en particulier en ce qui concerne les femmes, qui ont toujours été la cible de la société patriarcale et capitaliste. Les femmes de l'ère numérique et de la consommation, en partie encore plus que Laurence, Monique, G.H. et Ana dans les années 1960 et 1970, tentent de se sentir à l'aise dans des rôles sociaux étroits et dans le tourbillon des images de ce que devrait être une femme établie et émancipée.

Guyot-Bender (2008) a comparé le monde de *Les belles images* avec la réalité de 2008, en soulignant que grâce à l'imprécision événementielle du roman et à la pertinence des situations et des phénomènes décrits, le lecteur

contemporain peut voir son époque reflétée dans un livre du siècle dernier. Il est naturel de se demander ce que Laurence penserait si elle vivait aujourd'hui ; elle se rendrait compte que certains phénomènes qui étaient à l'origine de ses problèmes ne se sont pas améliorés, mais plutôt accentués, même par rapport à il y a quinze ans, comme le fossé entre les riches et les pauvres et la dépendance des pays en développement à l'égard des pays industrialisés. Laurence constaterait que le tourisme dans les pays en développement est surtout devenu un produit de consommation de masse qui a bouleversé les cultures locales pour satisfaire l'égoïsme du goût occidental pour l'exotisme et le consumérisme. Laurence ressentirait probablement un fort malaise en raison du fait que, plus encore que la télévision, Internet et les médias sociaux sont une source inépuisable de ces images aussi belles qu'illusoires et parfois dangereuses, ce qui la préoccuperait encore plus que l'éducation de sa fille dans les années 1960.

La présente étude complète la littérature existante traitant de la prise de conscience des personnages de Laurence et de G.H., également dans une perspective comparative à la lumière des éléments qu'ils ont en commun. Les analyses de ce document représentent une nouveauté en ce qui concerne l'étude comparative des quatre œuvres choisies et des personnages analysés, également en relation avec l'existentialisme et ses essais vus.

Une perspective d'études futures possibles dans le domaine de la littérature comparée française et brésilienne, en restant pertinent à ces sujets, pourrait être de réaliser une étude qui mettrait en relation les travaux de cette thèse avec les romans *La femme gelée* de Annie Ernaux et *Água viva* de Clarice Lispector, en raison de leur proximité thématique à plusieurs égards.

Bibliographie

Angelfors, C. (1991). *La parole paralysée : une lecture du mode de narration dans "Les belles images" de Simone de Beauvoir*. *Simone de Beauvoir Studies*, 8, 131–136. <http://www.jstor.org/stable/45173514>.

Bertrand, M. (1992). "Les belles images" ou la tentation de l'indifférence. *Simone de Beauvoir Studies*, 9, 49–54. <http://www.jstor.org/stable/45173442>.

Cixous, H. (1989). *L'heure de Clarice Lispector ; précédé de, Vivre l'Orange*. Editions des Femmes. 168 p.

Clark, M. (1990). Facing the Other in Clarice Lispector's Short Story "Amor." *Letras Femeninas*, 16(1/2), 13–20. <http://www.jstor.org/stable/23020927>.

De Beauvoir, S. (2017). *La femme rompue / L'âge de discrétion / monologue*. Paris, Gallimard.

--, (1963). *La force des choses*. Paris, Gallimard.

--, (1972). *Les belles images*. Paris, Gallimard.

--, (2014). *Le deuxième sexe (Tome 1) - Les faits et les mythes*. Paris, Gallimard.

--, (2014). *Le deuxième sexe (Tome 2) - L'expérience vécue*. Paris, Gallimard.

--, (2003). *Pour une morale de l'ambiguïté : suivi de Pyrrhus et Cinéas*. Paris, Gallimard.

Decouttere, L. (2022). *L'émancipation féminine dans la littérature d'après-guerre : perspectives comparées de la France et de l'Espagne (La mujer nueva de Carmen Laforet, Ravages de Violette Leduc, Entre visillos de Carmen Martín Gaité et Les belles images de Simone de Beauvoir)*. (Thèse de maîtrise). Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 2022, 126 p.

De Oliveira, M. E. (1989). *Considerações a respeito do existencialismo na obra de Clarice Lispector*. *Trans-form-acao*, 12(0), 47-56. <https://doi.org/10.1590/s0101-31731989000100004>.

Eriksson, L. (2004). *Mariage et sexualité dans Les Belles Images de Simone de Beauvoir – une comparaison avec les années 60 en France*

Fonseca, L. C. (2020). *Estilhaços de paixão e beleza: A tomada de consciência em A paixão segundo G.H. (1964), de Clarice Lispector, e Les belles images (1966), de Simone de Beauvoir*. (Thèse de doctorat). Literatura e vida social. Assis: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2020, 212 p.

Guyot-Bender, M. (2008). *Les belles images : „Sottisier“, roman prémonitoire ou récit universel ?* Hamilton Digital Commons. <https://digitalcommons.hamilton.edu/articles/138>.

Gray, Margaret E. (2008). "Narcissism, Abjection and the Reader(e) of Simone de Beauvoir's *Les Belles Images*," *Studies in 20th & 21st Century Literature*: Vol. 32: Iss. 1, Article 3.

- Holland, A. (2009). *Excess and transgression in Simone de Beauvoir's Fiction : The Discourse of Madness.*, "s.l", Routledge, (2009), 230 p.
- , (1997). *Madness in the Text: A Study of Simone de Beauvoir's Writing Practice.* (thèse de doctorat). Department of French Studies. Newcastle: University Of Newcastle, September, 1997, 239 p.
- İçen Denizer, E. (2012). *L'ambiguïté identitaire féminine dans Les belles images de Simone de Beauvoir.* (Thèse de Maîtrise). Département de Langue et Littérature Françaises. Ankara : Université Hacettepe, 2012, 107 p.
- Jacques, D. (2003, 1 janvier). *Les procédés narratifs dans les oeuvres de Simone de Beauvoir.* <http://www.theses.fr/>. <https://www.theses.fr/2003LIL30029>.
- Keefe, Terry, (1991). *Simone de Beauvoir: Les Belles Images, La Femme rompue*, Glasgow Introductory Guides to French Literature 12, Glasgow: University of Glasgow French and German Publications.
- Koski, R. H. (1992). "Les belles images" de Simone de Beauvoir : la femme et le langage. *Simone de Beauvoir Studies*, 9, 55–59. <http://www.jstor.org/stable/45173443>.
- La Londe, S. (2010). *La femme rompue est rompue ; elle n'est pas détruite.* *Simone de Beauvoir Studies*, 27, 32–37. <http://www.jstor.org/stable/45237627>
- Lispector, C. (2009). *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.
- , (1998). *Laços de família : contos.* Rio de Janeiro: Rocco LTDA.
- Mendes Duarte Júnior, L. (2021). *O animal biopolítico em Clarice Lispector e em Helionia Ceres.* (Thèse de master). Estudos Literários. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2021, 116 p.
- Mohammadi, F. K. (2003). *Simone de Beauvoir, écrivain engagé.* (Thèse de doctorat). Nancy : Université Nancy 2, 2003, p. 387.
- Morris, R. C. (2010). *Can the subaltern speak ? : Reflections on the History of an Idea.* Columbia University Press.
- Nicolas-Pierre, D. (2013), *L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman.* (thèse de doctorat). Littérature française du XXe siècle. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2013, 555 p.
- Nunes, B. *A narração desarvorada.* Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 17/18, p. 292-301, 2004.
- , (1989). *O drama da linguagem - Uma leitura de Clarice Lispector.*
- Oliveira, E. (2008). *Clarice e suas traduções, Tradução em processo.*
- Patterson, Y. A. (1986). *Simone de Beauvoir and the Demystification of Motherhood.* *Yale French Studies*, 72, 87–105. <https://doi.org/10.2307/2930228>.
- Quierzy-Rossoukh, P. (2005). *La lutte jusque dans la chair : Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi contre les tortionnaires de Djamilia Boupacha.* *Simone de Beauvoir Studies*, 22, 77–85. <http://www.jstor.org/stable/45170622>.

Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro : a formação e o sentido do Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo.

Rodrigues, D. L., Veiga, C. K. (2019), *Feminismo negro e a interseccionalidade no Brasil: um olhar sobre a inserção da mulher negra no mercado de trabalho*. <https://ojs.cesuca.edu.br/index.php/mostrac/article/view/1729>.

Saéz, M. I. C. (2008). *Les belles images : annonciatrices de la rupture du discours maître*. *Simone de Beauvoir Studies*, 25, 20–30. <http://www.jstor.org/stable/45170662>.

Sartre, J. (2008). *L'essere e il nulla. la condizione umana secondo l'esistenzialismo*. Il Saggiatore.

Seekins, E. M. (s. d.-b). *The Importance of Others : a study of existential themes in the novel All Men Are Mortal by Simone de Beauvo*. DigitalCommons@UMaine. <https://digitalcommons.library.umaine.edu/etd/424>.

Vianna, H., & Donato, H. (1994). *História do Brasil*.

Sitographie

Accademia La Colombaria. (2022, février 3). *IL GENIO FEMMINILE IN EUROPA - Simone de Beauvoir* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YNjHcvHvAfg>.

Antroposmoderno, ORGANIZAÇÕES DE MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS. “Pró III Conferência Mundial da ONU contra o Racismo, Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância” http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=314.

Blanco, A. (n.d.-b). *Organizações de Mulheres Negras Brasileiras*. Antroposmoderno. http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.php?id_articulo=314.

Caroline. (2023, 17 février). *Manifeste des 343*. France Mémoire. <https://www.france-memoire.fr/manifeste-des-343/>.

Clarice Lispector - 100 anos do nascimento da escritora. (s. d.). <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/clarice-lispector---100-anos-do-nascimento-da-escritora.htm>.

Codato, P. (2020, mai 21). *La parola di una donna e la violenza epistemica - la chiave di Sophia*. La Chiave di Sophia. <http://www.lachiavedisophia.com/blog/violenza-epistemica-spivak/>.

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2023, août 11). *Stratégie d'adaptation*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Strat%C3%A9gie_d%27adaptation. (Accès le 19 septembre 2023).

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2023, October 9). *Minaret*. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Minaret>.

contributori di Wikipedia. (2023b, septembre 16). Uovo cosmico. Wikipedia. https://it.wikipedia.org/wiki/Uovo_cosmico#cite_note-4. Accès le 18 octobre 2023).

De Araújo, A. P. (s. d.-b). *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*. InfoEscola. <https://www.infoescola.com/livros/uma-aprendizagem-ou-o-livro-dos-prazeres/>.

Eating Disorders | 2015 SSC2B B17. (n.d.). <http://studentblogs.med.ed.ac.uk/2015-ssc2b-b17/diagnosis/eating-disorders/>.

Ernesto Riva, Simone De Beauvoir filosofico.net, <https://www.filosofico.net/debeauvoir.htm>.

Frazão, D. (2023, avril 12). *Biografia de Clarice Lispector (vida e obras) - eBiografia*. eBiografia. https://www.ebiografia.com/clarice_lispector/.

Hady. (2023, Septembre 23). *Histoire de la France: le XXe siècle*. EspaceFrancais.com. <https://www.espacefrancais.com/histoire-de-la-france-au-xxe-siecle/#La-IVe-Rpublique-et-ladcolonisation19461958&gsc.tab=0>.

Ministério do Trabalho e Emprego. (s. d.-b). Ministério do Trabalho e Emprego. <https://www.gov.br/trabalho-e-emprego/pt-br/>.

Radio-Canada. (2021, April 12). Deux entrevues rares avec Simone de Beauvoir. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1144992/simone-beauvoir-ecrivaine-philosophe-entrevue-censure-archives>.

Simone de Beauvoir : vie et œuvre, *La langue française*, 25 novembre 2022, <https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/simone-de-beauvoir>.

Sinhazinha. (2018, août 6). Dicio, Dicionário Online de Português. <https://www.dicio.com.br/sinhazinha/>.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, juillet 20). *Resende | historic town, coffee region*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/place/Resende>.

Vince, C. (2021, avril 15). *Simone de Beauvoir ; biographie de l'écrivaine féministe française*. <https://www.linternaute.fr/biographie/litterature/1775126-simone-de-beauvoir-biographie-courte-dates-citations/>.

Wikipedia contributors. (2023, October 25). *Kate Chopin*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Kate_Chopin. (Accès le 18 octobre 2023).

Riassunto

La presente tesi propone uno studio comparativo tra due autrici del 1900, Simone de Beauvoir e Clarice Lispector. L'elaborato ha come oggetto le opere *Les belles images* e *La femme rompue* di Beauvoir con *A paixão segundo G.H.* e *Amor* di Lispector. Il fine è di mostrare, attraverso l'ausilio e l'analisi dei saggi esistenzialisti di Beauvoir *Pour une morale de l'ambiguïté* e in particolare de *Le deuxième sexe*, la presenza nei testi di Lispector di molti dei temi esistenzialisti, e di analizzare le tematiche dell'alterità e della presa di coscienza femminile che accomunano le quattro opere.

Le protagoniste delle opere prese in analisi sono quattro donne di rango sociale elevato e si trovano ad affrontare una profonda crisi personale che coinvolge aspetti esistenziali, morali e identitari. Le protagoniste vivono in un contesto sociale e familiare immerso in una condizione di inautenticità e, grazie al confronto con l'alterità, mettono in discussione le proprie convinzioni e se stesse ; questo confronto rappresenta la chiave che dà vita al loro percorso di presa di coscienza. Il coraggio di ribellarsi che le accomuna le porta a trovare la loro voce ; le protagoniste raggiungono un'emancipazione personale che ha come esito il rifiuto dell'immanenza e la speranza per il futuro.

La tesi si articola in quattro capitoli. Nel primo viene offerta una panoramica dettagliata sulla vita e le opere delle autrici, con un'analisi del contesto storico e sociale di Francia e Brasile tra gli anni '40 e '70, e si presta particolare attenzione alle opere *Les belles images* e *A paixão segundo G.H.*, con un focus sugli elementi paratestuali. Viene poi illustrato l'impegno politico di Beauvoir per i diritti civili, in particolare per la causa femminile, messo in atto tramite la sua scrittura. Vengono approfondite le tematiche dell'esistenzialismo francese, come la libertà, la morale, l'immanenza e la trascendenza, con uno sguardo a Sartre e vengono affrontati i saggi esistenzialisti di Beauvoir *Pour une morale de l'ambiguïté* e *Le deuxième sexe*. Ci si sofferma inoltre sull'opera letteraria di Lispector e sulla visione d'insieme dell'esistenzialismo presente nella sua opera. Alla fine del capitolo sono trattate le tematiche dell'invisibilità sociale nella società brasiliana del ventesimo secolo con uno sguardo storico e

sociale, attraverso l'analisi del personaggio di Janair in *A paixão segundo G.H.* come portavoce della donna nera nella società postcoloniale.

Nel secondo capitolo vengono esplorate le diverse tematiche legate all'alterità. In primo luogo, ci si concentra sulla rappresentazione della femminilità come alterità nella società patriarcale, attraverso l'analisi di passi tratti da *Le deuxième sexe*. Viene affrontato inoltre un mio personale lavoro di comparazione dei principali personaggi femminili delle quattro opere in relazione ai profili delle donne che assumono condotte di vita inautentica, esposti ne *Le deuxième sexe*. Si esplora poi il tema dell'inautenticità in linea con la filosofia esistenzialista, attraverso l'analisi di situazioni di vita delle protagoniste delle opere, contestualizzate nel quadro socio-culturale capitalista dell'epoca. Un'attenta analisi mostra il complicato rapporto madre-figlia, e figlia-padre, che ricopre un ruolo essenziale nelle opere di Beauvoir. Si esplora infine il tema dell'alienazione femminile nella società patriarcale, illustrando i diversi tipi di alienazione, familiare e sociale, in cui vivono le protagoniste delle opere. Infine, il capitolo affronta la dinamica di potere nei confronti dell'altro, mediante l'analisi del rapporto tra i personaggi di G.H. e Janair del romanzo di Lispector.

Il terzo capitolo esplora i percorsi di presa di coscienza delle quattro protagoniste. Nel primo paragrafo si analizzano le fasi precedenti alla coscientizzazione, esaminando il confronto con l'alterità e la messa in discussione delle protagoniste. Laurence affronta questo processo grazie alla relazione con sua figlia, attraverso uno sguardo sui temi della poetica dello spazio di Bachelard e sulla violenza di razza e di classe di Spivak, si analizza il passaggio di G.H. in un luogo estraneo in cui riconosce l'altro, cioè Janair, e si osserva dalla sua prospettiva. Monique inizia a scrivere un diario che le permette di fare chiarezza nella sua vita e vede distruggersi le sue certezze, mentre Ana vede messa alla prova la sua routine ordinata. Il capitolo esamina come queste esperienze segnino l'inizio del percorso di consapevolezza delle protagoniste. Nel secondo paragrafo, le protagoniste affrontano la presa di coscienza, sperimentando la condizione esistenzialista della nausea, che ha una portata rivelatrice. Laurence, durante e dopo il suo viaggio in Grecia, vive questo processo grazie alle riflessioni scaturite da una bambina che balla felice, e alla rottura dell'idealizzazione della figura paterna. Monique, attraverso la scrittura del suo diario, affronta la depressione, rifiutando di conformarsi all'Altro e

riscoprendo la propria voce. G.H. e Ana, confrontandosi rispettivamente con l'alterità, cioè la blatta e il cieco, attraversano un confronto sofferto ma rivelatore che risveglia i loro sensi più autentici e primordiali.

L'ultimo capitolo si concentra sulla parte linguistica e strutturale dei testi, portando alla luce il modo in cui il linguaggio incarna lo stato d'animo delle protagoniste delle opere. Viene analizzato l'uso dei pronomi je-elle in *Les belles images*, mostrandone l'alternanza e la loro evoluzione nel percorso emancipatorio di Laurence. Sono poi esposte le strategie testuali utilizzate da Beauvoir, in particolare: l'ironia, la ripetizione ed enumerazione, la sintassi, la punteggiatura e l'ellissi, mostrando come siano in parte presenti anche nelle opere di Lispector. Queste strategie compromettono la coerenza del testo e permettono di veicolare i sentimenti delle protagoniste e di renderne il lettore partecipe, oltre che alla creazione dell'effetto del senso di follia e instabilità del testo in cui la scrittura porta il senso del linguaggio stesso nell'incertezza, restando fluido.

