



HAL
open science

**Simone de Beauvoir, Mémoires d'une jeune fille rangée,
commentaire stylistique du passage: p. 19-20, de “
Protégée, choyée, amusée ” à “ que d'incertains rapports
”**

Karine Germoni, Joël July

► **To cite this version:**

Karine Germoni, Joël July. Simone de Beauvoir, Mémoires d'une jeune fille rangée, commentaire stylistique du passage: p. 19-20, de “ Protégée, choyée, amusée ” à “ que d'incertains rapports ”. Master. Préparation à l'agrégation externe de Lettres modernes, concours 2019, Paris et Aix-en-Provence, France. 2018, pp.11. cel-01973876v2

HAL Id: cel-01973876

<https://hal.science/cel-01973876v2>

Submitted on 15 Feb 2019

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

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

**Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*
Commentaire stylistique du passage, p. 19-20,
de « Protégée, choyée, amusée » à « que d'incertains rapports »**

**par Karine GERMONI
et Joël JULY**

Ce paragraphe, dramatique et drôle, se situe juste après une victoire que la petite Simone remporte sur l'injustice de l'adulte et il sera le prétexte d'un long développement psychologique sur lequel il débouchera. Les quatre pages suivantes tenteront d'expliquer le comportement capricieux que l'extrait va illustrer jusqu'à une tournure qui donne la clé de la psychologie de l'enfant : c'est « l'équivoque de [l]a condition enfantine » (p. 23)¹ que rejette plus ou moins consciemment Simone. Ce passage cherche donc à jeter les bases de la réflexion qui suivra sur la personnalité de la petite fille : « Je crois que [mes rages] s'expliquent » (p.20), affirme l'autobiographe. Beauvoir se doit donc de paraître la plus sincère possible dans l'évocation de ces crises capricieuses qui, dès les premières pages du roman, détruisent l'image *rangée* que le lecteur a de sa carrière et que le titre annonce, mais comme un vrai-faux programme.

Nous verrons que cet extrait apparaît comme l'éthopée de Simone à trois ans et demi au travers d'un récit autobiographique en règles d'épisodes et de saynètes superficiellement anecdotiques qui, avec humour et (auto)dérision, montre, en écorchant le mensonge littéraire et les valeurs bourgeoises, que les crises de l'enfant révèlent déjà le tempérament extrême et insoumis de l'adulte en devenir.

Il s'agira d'abord d'étudier les éléments garants de la vérité autobiographique avant d'examiner comment le passage est travaillé non seulement par la subjectivité d'une autobiographe *rusée* mais encore par un art de conteuse didactique et rhétorique qui joint à l'anecdote exemplaire et l'humour la critique et la raillerie.

I. LES GARANTS DE LA VÉRITÉ AUTOBIOGRAPHIQUE

I.1. La contextualisation et les *effets de réel* comme preuves de vérité

I.1.A. Une contextualisation opérée par des référents identifiables

La précision touchant différents éléments concourt à contextualiser les anecdotes narrées :

- précision des toponymes : *Divonne-les-Bains* (l.6) – dans une incidente marquée par un tiret parenthétique (le tiret fermant est absorbé par le point-virgule, de force supérieure) ; les noms qui font référence à la géographie parisienne et qui établissent une connivence avec le lecteur parisien, supposé connaître les lieux auxquels ils réfèrent : *boulevard Raspail* (l.9), *square Boucicaut* (l.10), *Luxembourg* (l.14) ;
- autres précisions : âge de l'enfant (« trois ans et demi », l.4), titre du périodique *La Poupée modèle* (l.19), sous-titré « journal des petites filles », un périodique bimensuel fondé en 1863 qui préparait les fillettes à leur avenir de « ménagères ».

I.1.B. Des détails comme autant d'effets de réel

Plusieurs détails produisent des effets de réel :

- le GN *prune rouge* (l.7) (et pour l'espèce et pour la couleur indiquant la variété du fruit) ainsi que le gérondif « en me tendant un bonbon » (l.16) qui est un stéréotype ;

¹La numérotation des pages, précédée de « p. », et des lignes entre parenthèses, précédée de « l. », renvoie à l'édition de référence : Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2008 [1958] (abrégé par la suite en *MJFR*).

- les *pâtés* au *square Boucicaut* (1.11) qui tiennent de la scène de genre, scène bourgeoise (l'enfant avec sa nourrice) ;
- la relative explicative « que me lisait Louise » donne la parade à un éventuel soupçon du lecteur (Simone, aussi douée soit-elle, n'est pas encore capable de lire seule).

Notons encore une réalité psychologique évoquée furtivement au travers de l'adjectif « extraordinaires » pour caractériser les gronderies du père. Le père qui n'a pas dans la vie de sa fille « de rôle bien défini » (1.13) n'intervient que rarement dans son éducation y compris lors de ses colères. Il ne semble s'interposer que lorsque ni le regard réprobateur de la mère, ni les réprimandes de Louise n'ont eu raison de ses colères (c'est le dernier terme de la négation). Le lecteur pourrait s'attendre à ce que l'efficacité des interventions du père soit inversement proportionnelle à leur rareté. Il n'en est rien. Les interventions de cette pâle figure n'ont donc rien d'« extraordinaire » au sens de « remarquable » (on est, si l'on force un peu le trait, à la limite de l'héroï-comique...).

1.1.C. Un pittoresque discret mais avéré

La précision *rouge* (1.7) semble d'abord être donnée pour attester la véracité de l'épisode. En outre, elle agit à la manière du *punctum* dont parle Barthes dans *La Chambre claire*, catalysant la scène avec une valeur picturale. Le pittoresque découle encore du complément circonstanciel de lieu « sur la terrasse ensoleillée d'un grand hôtel » (1.5-6). C'est d'un pittoresque cocasse et caricatural que relève quant à lui le micro-portrait croqué en deux traits de la « tante obèse et moustachue » (1.18).

I. 2. L'éthopée à charge d'un égocentrisme assumé comme garantie d'honnêteté

1.2.A. Une éthopée à charge

Après une première phrase sur la gaieté de Simone et la plénitude de cet âge d'or rousseauiste de l'*infans*, l'adverbe d'opposition *pourtant* (1.2) nous fait basculer dans une sorte d'envers du décor que Beauvoir n'a pas l'intention de cacher. Il s'agit d'un portrait moral à charge qui n'économise pas les aspects colériques de la personnalité, ainsi que le montrent :

- Les adjectifs : *violette* (1.4), adjectif qui réapparaît p. 22 : ce trait physique ne relève pas à proprement parler de la prosopographie puisqu'il n'est que la manifestation physique, fréquente mais temporaire, d'un trait psychologique, le tempérament extrême et rebelle de Simone ; *convulsée* (1.4), *furieuses* (1.3). Le portrait est celui d'un petit monstre : l'enfant est enlaidie par ses colères de forcenée qui ont une apparence pathologique conférée par ces adjectifs, même s'il n'est nullement question d'aliénation mentale.
- L'emploi d'intensifs : double corrélation « Je hurlais si fort, pendant si longtemps, qu'au Luxembourg [...] » (1.13-15).
- L'hyperbole : « des crises furieuses » (1.3) est repris juste après le passage par l'anaphore infidèle « mes rages » (p.20) au sens tout aussi hyperbolique, ou encore « mes fureurs » (p.22).
- Les verbes exprimant la violence des sensations et sentiments : *jeter* (1.4) ; *tomber* (1.8) ; *arracher* (1.10) ; *hurler*, à trois reprises (1.9, 1.9 et 1.13).

L'autodérision dont fait preuve la narratrice à l'égard de la petite Simone participe de la charge, au moyen :

- du paradoxe présentant le geste de l'enfant comme le comble d'une ingratitude inacceptable : « Je la remerciai par un coup de pied » (1.16-17) crée un effet de surprise d'autant plus efficace que la phrase est brève, dépourvue de connecteur logique initial ;
- de l'imparfait itératif conférant aux anecdotes singulières une valeur fréquentielle : *me jetaient* (1.3-4), *m'atteignaient* (1.13), et *je hurlais* (en imparfait de second plan) (1.13) ;
- l'expression du dédain dans la locution figée exagérée « fit grand bruit » qui signifie *avoir beaucoup d'éclat, de retentissement, en bien ou en mal*, dans un cercle plus ou moins étendu, privé ou public. L'absence de précision dans le cotexte (auprès de qui ? durant combien de temps ? un bruit de quelle nature ?) théâtralise l'anecdote.

1.2.B. Un égocentrisme assumé

L'égocentrisme de l'enfant est assumé et rendu manifeste par l'expression de l'orgueil : « je me sentis un personnage » (l.21-22) où l'absence de verbe d'état (*être* ou *devenir*) conjuguée à la syllepse (double sens de *personnage* : personnage de fiction mais aussi personne d'importance) représentent l'image d'un enfant bouffie d'une d'autosuffisance immédiate.

D'un point de vue général, on note cette sincérité de l'autobiographe souvent mise en avant par la critique beauvoirienne² dans son refus d'éviter le *je* sujet – rien à voir donc avec une « autobiographie impersonnelle », telle que l'a voulue Annie Ernaux pour *Les Années* (2008). Le *je* passe avant le *on* et le *nous* qui lui servent de faire-valoir dans cet extrait. L'égocentrisme de la fillette autour de laquelle gravitent les adultes est marqué par la primauté des pronoms de la P1, davantage en position de sujet syntaxique que d'objet, avec des verbes d'action, de sentiment, en tête de phrase. Même la chute de l'enfant est volontaire, non pas subie, provoquée pour provoquer et protester : dans la proposition « et je tombe » (l.8), le *je* a un rôle sémantique d'agent, non de patient. Le GN « crises furieuses » autorise une analyse similaire: si la petite est le siège de pareilles crises, elle en est moins le patient que l'expérimenteur (elle s'éprouve et éprouve sa volonté par ses furies). Même lorsque le *je* narré est en position d'objet, il est encore mis en lumière : dans le segment « on me donne une prune rouge » (l.6-7), le référent du *on*, en emploi stylistique, est indéfini, renvoyant à un agent hors cadre. La fillette est en position de force ainsi que le traduit la triple négation avec un effet de surenchère et de gradation « ni...ni...ni... ne m'atteignaient » (l.11-13).

Tout est mis en œuvre dans l'extrait pour montrer que l'enfant agit et pense, et que ses gestes (même lorsqu'ils ont l'apparence de la gratuité) sont des actes (au sens sartrien) : la narratrice refuse de traiter cette période infantile comme un stade d'inconscience, elle *assume* dirait-on aujourd'hui de façon un peu triviale.

1.3. Le sérieux et l'objectivité au service de la sincérité

1.3.A. Un style académique

Il s'agit d'un style sans fioritures qui donne du sérieux à l'évocation des souvenirs. On peut en relever quelques traits :

- les rythmes ternaires appuyés par des parallélismes (trois adjectifs homéotéleutes apposés en début de texte : « protégée, choyée, amusée » (l.1), « ni...ni ...ni... » (l.11-13)) ;
- l'inversion de l'ordre canonique des mots relevant d'un registre soutenu : *qu'inspirait à mes parents le papier imprimé* (l.20) ; *que me lisait Louise* (l.21).
- la sécheresse du style : style coupé néo-classique (ponctuation intermédiaire, absence fréquente de connecteurs logiques, phrases lapidaires) ; peu de détails (récit limité aux faits ; contextualisation limitée au strict nécessaire : un cadre mais pas de descriptions, pas de lyrisme, comme on en trouve dans d'autres passages des *MJFR*, p.105-106 par exemple).

1.3.B. L'objectivité au service de la vérité

L'impression d'objectivité procède du style académique et de l'éthopée sans concession que dresse Beauvoir de la petite Simone. Elle transparaît encore dans le recours aux discours directs ou à la citation imprimée qui figure comme élément de la réalité pris à témoin. Il s'agit dans les trois cas de discours direct, cette forme marquée et hétérogène de représentation d'un autre acte d'énonciation, canoniquement rapporté avec l'appareil typographique adéquat (entre guillemets) et incise attributive. Dans les deux premières occurrences, le verbe en incise est *dire* (le plus commun des *verba dicendi*), *écrire*, dans la troisième occurrence : « “Non”, dit maman [...] » (l.7-8) ; « “Pauvre

²De nouveau, par exemple, dans Isabelle Serça, « À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato* », intervention lors de la Journée d'agrégation du 10 novembre 2018, Sorbonne Université (Faculté des Lettres).

petite !”, dit une dame en me tendant un bonbon » (l.15-16) ; « “La pauvre Louise pleurait souvent amèrement en regrettant ses brebis”, avait écrit ma tante » (l.23-24).

Or, si l’on a tendance, généralement, à considérer le discours direct comme la forme originelle du discours rapporté (c’est encore ainsi qu’il est présenté dans la plupart des manuels scolaires), il n’est ni objectif ni fidèle. Beauvoir, en donnant la parole à *maman* et la *dame*, ne fait que représenter leurs paroles. La mère, dans la réalité, ne s’est peut-être pas contentée d’un adjectif monosyllabique... Et si la citation de la vieille tante est fidèle à la lettre de son récit, elle n’en est pas moins une parole représentée dans la mesure où cet échantillon, décontextualisé, a été stratégiquement sélectionné, prélevé puis greffé au récit beauvoirien à des fins critiques dont il sera question un peu plus loin.

L’objectivité mise en œuvre par la narratrice dans cet extrait comme dans son autobiographie est en réalité à relativiser ainsi qu’a pu le souligner Philippe Lejeune citant, *L’Autobiographie en France*, les *MJFR* pour illustrer

les rares autobiographies qui choisissent de s’en tenir à un pur récit, et s’abstiennent de tout discours autobiographique. Par exemple Simone de Beauvoir, dans les *Mémoires d’une jeune fille rangée*, loin d’afficher la subjectivité liée au récit autobiographique, a l’air de raconter les choses « telles qu’elles furent » : il n’y a aucun pacte autobiographique au début du livre, et les interventions *avouées* du narrateur se comptent sur les doigts de la main. Au lecteur de décider si cette *feinte objectivité* est inspirée par la discrétion, ou par la ruse³. (1998 : 54)

De fait, cet extrait qui contient de nombreuses marques de subjectivité fait apparaître Beauvoir comme une autobiographe « rusée ».

II. LA SUBJECTIVITÉ D’UNE AUTOBIOGRAPHE RUSÉE

II.1. L’organisation des souvenirs pour leur vertu didactique

L’autobiographe construit des nuances (locution adverbiale *peu à peu*, l.22) et des sentiments alternatifs (valeur inchoative du verbe *gagna*, l.22), là où ils furent certainement vécus confusément, à fortiori à cet âge. Notons, en plus du *pourtant* de la deuxième phrase (l.2), l’adjectif *cependant* (l.22) : le travail de remémoration, en archivant, trie et trahit forcément en créant du sens et de la destination, en mettant ici les éléments de la biographie en regard. Ainsi l’adjectif « extraordinaires », dont l’épaisseur sémantique paraphe la ruse de l’autobiographe, est proleptique : Beauvoir est déjà en train de tisser son rapport très affectif avec son père, celui de la fille préférée et admirée, qui construit d’abord sa personnalité d’enfant roi puis, une fois la préférence accordée à Poupette, la cadette, son désespoir d’adolescente. Mais d’une manière générale, cet extrait est l’occasion de semer certaines thèses qui germeront plus tard : le goût des livres, la haine de l’injustice, le mépris vis-à-vis de ceux qui s’en content, le devoir de la littérature, etc.

II.2. Le recul autobiographique et sa portée éthique

II.2.A. Le recul autobiographique est net dans le diagnostic exprimé en langage familier : « quelque chose clochait »⁴ (et qui rappelle – ou plutôt appelle, puisque *MJFR* est antérieure – le « N’importe, ça ne tournait pas rond » de Sartre dans *Les Mots*). Cette expression imagée qui signifie « boiter, être bancal » met bien en scène le regard distancié que Beauvoir parvient à porter sur son enfance. Il y a de la littérature dans l’emploi du pronom indéfini qui donne à entendre le

³Nous soulignons.

⁴Expression reprise plus tard : « Il me sourit : “La solution, c’est de faire de l’égoïsme à deux.” Je me répétais cette phrase, ce sourire ; je ne doutais plus : Jacques m’aimait, nous nous marierions. Mais décidément quelque chose clochait » (*MJFR*, p. 322).

retournement de situation par rapport à l'âge d'or évoqué sans identifier encore le mal beauvoirien : la colère et l'intransigeance.

II.2.B. Une mise à distance à valeur éthique

L'effet de manche de la tante « qui mani[e] la plume » (l.18-19) et invente à Louise un passé de bergère pour le plaisir des mots (les adverbes *amèrement* et *souvent* l.23, riment pauvrement) et d'images bucoliques galvaudées (*brebis*, l.24) apparaissant comme des tics scripturaux, se trouve résumé par l'idée d'une littérature frauduleuse, qui sacrifie la réalité pour un bon mot ou une larmichette. Le finale en forme d'apophtegme (le présent de vérité générale, la négation uniceptive, les déterminants définis génériques, autant de traits courants chez les moralistes), un peu extraordinaire pour une conscience d'enfant, n'est-il pas à attribuer à Beauvoir adulte elle-même qui, malgré ses succès de romancière, a mieux illustré son talent dans les essais ou l'autobiographie, ouvrages de vérité ? Il est peu probable en effet que la petite Simone soit déjà entrée dans l'ère du soupçon... De fait, cet extrait est exemplaire de la manière *rusée* dont Beauvoir use d'une subjectivité marquée par la duplicité.

II.3. Une double subjectivité

Cet extrait témoigne d'une subjectivité qui peut être dite *double* manifeste quand deux points de vue, celui de l'adulte et celui de l'enfant, se conjoignent par une sorte de surimpression, selon différentes configurations :

- Des mots d'adulte pour traduire le regard et le sentiment de l'enfant.

S'ils relèvent du lexique de l'adulte, certains mots traduisent le point de vue de l'enfant : « une tante obèse et moustachue » (l.18) (l'enfant dirait plutôt « très grosse ») attentive aux traits physiques hors-norme de la tante, vue comme en contre-plongée.

- Des mots d'enfant pour le plaisir et la réflexion de l'adulte. Les mots enfantins sont rares : *maman* (l.8), *papa* (l.13), *bonbon* (l.16), *pâtés* (l.11) dont la narratrice semble se délecter... Dimension réflexive et métalittéraire du dernier de ces termes : *pâté* renvoie à l'informe dans ce récit de formation (*MJFR* relève bien de l'autobiographie au sens de récit de formation d'une personnalité) auquel il s'agit de donner forme...

- Deux valeurs conjointes d'un adjectif : *rouge* présente tout à la fois une valeur affective (par l'enfant d'alors) et métaphorique (pour la narratrice) dans un contexte où la petite fille voit rouge...

- L'attelage ; *et* (l.8) a une valeur de succession mais aussi une fonction logique, consécutive, que complexifie la présence du point-virgule. On se trouve face à une sorte de disjonction conjonctive – disjonction car en l'occurrence la force du point-virgule peut être appréhendée comme presque équivalente à celle du point – dont le caractère paradoxal traduit la superposition de deux points de vue : celui de la narratrice relayant un point de vue adulte, alors que le refus de la mère est décorrélé du caprice de l'enfant ; le point de vue de l'enfant pour qui se jeter par terre est la conséquence directe du refus parental.

Si la narratrice adulte ne fait jamais preuve de complaisance envers l'enfant qu'elle a été et ne cherche nullement à cacher la vérité, elle ne lâche pourtant jamais la main de la petite Simone qui la(nous) fait sourire et la remplit de fierté.

III. UN ART DE CONTEUSE DIDACTIQUE ET RHÉTORIQUE, ENTRE ANECDOTES EXEMPLAIRES ET CRITIQUE, HUMOUR ET RAILLERIE

L'extrait étudié est davantage qu'un simple récit d'anecdotes dans la mesure où il met en œuvre des anecdotes qui ont une portée exemplaire au travers d'un art du récit didactique et rhétorique qui balance entre humour et dérision pour dénoncer aussi bien le mensonge littéraire que les habits bourgeois.

III.1. Un art du récit didactique et rhétorique

III.1. A. La dispositio narrative d'anecdotes à valeur d'exempla

Les anecdotes brèves et successives au présent de narration et en construction paratactique fonctionnent comme des preuves par l'exemple. Ainsi elles seront reprises par une sorte d'anaphore résomptive dans la phrase suivante au moyen des termes *regard* et *voix* :

1) La première avec *maman*, à Divonne-les-Bains : Beauvoir renforce la brièveté de l'anecdote par l'impression de raccourci (indétermination du donneur de prune *on* ; chute immédiate après le discours direct), l'absence de justification au refus maternel, l'ajout du complément locatif *sur le ciment*, qui, loin du pathétique, prête à rire tant il accentue le mécanisme du caprice (ou de la susceptibilité) de Simone.

2) La seconde avec Louise enchaîne deux propositions (subordonnée circonstancielle puis subordonnée relative : « parce que Louise m'a arrachée du square Boucicaut où je faisais des pâtés », 1.9-11) qui montrent progressivement la futilité du prétexte que le lecteur reconstruit *a posteriori* comiquement comme une fatalité : pâtés interrompus => mécontentement vis-à-vis de l'autorité => hurlement.

III.1.B. Fluidité narrative mais réorientation progressive d'un paragraphe à triple détente

- Le récit des deux premières anecdotes est marqué par une fluidité qui témoigne de l'art narratif beauvoirien. Si une lecture rapide et « flottante » (Starobinski) donne d'abord à croire que les deux premières scènes constituent un seul et même souvenir, c'est que plusieurs éléments tendent à gommer toute coupure : absence en tête de phrase d'une expression circonstancielle du type « une autre fois encore » indiquant clairement qu'il s'agit d'une autre anecdote ; continuité temporelle avec le présent de narration ; continuité lexicale avec le polyptote *en hurlant, je hurle*. Le verbe *hurler* apparaît à trois reprises pour livrer l'éthopée d'un enfant qui hurle sans solution de continuité (pour ne pas dire *caractérielle* ou *hystérique*) – impression de continuité cinématographique : on glisse d'une micro-scène et d'un lieu à l'autre (*Divonne-les-Bains, square Boucicaut, jardins du Luxembourg*) comme par un fondu enchaîné ou une sorte de concaténation distendue (anadiplose+anaphore) : « [...] en hurlant sur le ciment. Je hurle [...]. Je hurlais si fort [...] » (1.8-13).

- Si le paragraphe étudié se présente typographiquement d'un seul tenant qui pourrait laisser présumer d'une unité sans failles – supposition que conforte d'abord la fluidité que nous venons d'étudier –, il s'articule en réalité en trois temps qui sont autant de réorientations qui l'infléchissent progressivement. Après les deux anecdotes circonstanciées, celle du Luxembourg (dénommée *épisode* avec peut-être un double sens : *événement* et *affaire à suivre*) suscite une extrapolation en deux temps : le commentaire écrit de la tante, puis les pensées rapportées attribuées à Simone. On glisse ainsi du thème des rages de Simone au topos du mensonge littéraire que découvre l'enfant. La cohésion du paragraphe s'émousse : il faudra attendre le début du paragraphe suivant pour que le fil thématique se retende avec « Je me suis souvent interrogée sur la raison et le sens de mes rages » (p.20), même si c'est dans l'ordre du commentaire que se poursuit la narration. Remarquons que la sous-phrase « peu à peu cependant, la gêne me gagna » (1.22) occupe une position ambivalente. A-t-elle une valeur conclusive (l'enfant finit par être gênée par rapport à ses crises qui en font un personnage) ou annonciatrice (ressent-elle un soupçon grandissant vis-à-vis du mensonge de la fiction)? Si la seconde valeur paraît plus probante, la ponctuation intermédiaire, en rattachant au passage précédant la question du mensonge littéraire, semble faire pencher la balance en faveur de la première. Cette charnière *bifrons* pour ainsi dire joue le rôle d'une transition qui, pour être ambiguë, n'en est pas moins réelle.

III.2. Un humour chargé d'admiration

- L'épisode du coup de pied qui prête à sourire trahit, malgré tout, la fierté éprouvée par Beauvoir

d'avoir été cette enfant-là, intraitable mais admirable comme tous les personnages au tempérament fort, sans laquelle elle ne serait pas l'adulte qu'elle est. Ce même épisode est déjà raconté à Nelson Algren, dans une lettre datée du 6 février 1948, où Beauvoir commente des photos qu'elle a envoyées à son amant :

[L]a vieille dame sur mes photos d'enfance n'a aucun rapport avec ma grand-mère, c'était une sorte de nourrice dont on m'a dit (car je ne m'en souviens pas) qu'elle était très brave et que je l'aimais énormément. Sur la photo où je suis déjà grande, je suis gauche et laide, je le sais, j'ai même hésité à l'envoyer avec les autres, mais vous ne devez rien ignorer. Oui, j'étais une petite fille intraitable ; jusqu'à l'âge de dix ans j'ai piqué de terribles crises de colère contre les adultes, je pouvais pousser de tels hurlements dans la rue et les parcs publics que des dames bien intentionnées accouraient avec des bonbons pour demander à ma bonne (une autre) si j'étais une enfant martyre, elles essayaient de me caresser gentiment les cheveux, sur quoi je leur flanquais de furieux coups de pied. J'étais capable de me jeter à terre, de hurler et de ruer pendant des heures ; plus tard je devins pieuse, j'aimai Dieu, je me soumis – pour un temps seulement. (Beauvoir, 1997 : 168-169)

Le nom *martyre*, également employé dans la lettre (ce qui atteste encore la *vérité* autobiographique), est utilisé avec humour puisque la scène évoquée met en jeu un comique d'inversion reposant sur un quiproquo que les apparences trompeuses masquent (du fait de ses hurlements, c'est l'enfant qui passe pour un martyr alors que c'est elle qui tyrannise Louise) et qu'elle se clôt par un pied de nez à la charité chrétienne : la petite décoche un coup de pied à la dame qui était pour elle si pleine de compassion... Ce coup de pied en dit déjà long sur le rejet futur de la religion par l'adulte Beauvoir en devenir (comme dans la lettre, le décrochage énonciatif en hyperbate tout comme la valeur restrictive de l'adverbe « seulement »).

- L'effet de mise à distance est constant à la fin du paragraphe fait soupçonner que la proposition finale (au présent gnomique) n'est qu'un premier pavé contre le romanesque (de bon aloi dans une autobiographie sentencieuse et consciente de sa valeur) qui vaut aussi pour le ridicule de son emphase : *La Poupée modèle* est-elle de la littérature (on ne parle pas encore de littérature de jeunesse...) ? En outre, le soupçon du mensonge artistique chez une Simone de trois ans et demi est-il tout à fait crédible ? On peut en douter si l'on se réfère à la parenthèse « (car je ne m'en souviens pas) » contenue dans la lettre à Algren ci-dessus citée. Il n'en reste pas moins que ce soupçon est exprimé au travers de pensées attribuées à l'enfant : pensées indirectes libres d'abord puis directes libres à partir de la jonction spectaculaire *et* qui hiérarchise les émotions, de la moins à la plus vive, ainsi que le discours intérieur comme si Beauvoir pouvait se rappeler les pensées de Simone. L'enfant observe puis interroge avec indignation car les faits relatés ne coïncident pas avec une réalité qu'ils contredisent. C'est ce désajointage que traduit le mouvement paratactique de la phrase faite de segments brefs et canoniques (« Louise ne pleurait jamais ; elle ne possédait pas de brebis, elle m'aimait : et comment peut-on comparer une petite fille à des moutons ? », 1.24-27 : parataxe asyndétique puis syndétique) en même temps qu'il imite la simplicité d'une syntaxe enfantine et le ton d'abord étonné puis scandalisé de Simone. Néanmoins, le passage au discours direct libre marqué par le passage de l'imparfait (de caractérisation et d'habitude) au présent (*peut*, 1.26) et un mouvement de généralisation (au moyen : du présent de vérité générale ; de l'emploi de l'indéfini *on* : « comment peut-on » plutôt que « pouvait-elle » ; de l'emploi du syntagme à valeur générique « une petite fille » au lieu d'un pronom de la P1 ; du passage à l'hyperonyme *mouton*) produit un effet de métalepse : la pensée de l'enfant ne se double-t-elle pas d'une prise à témoin du lecteur par la narratrice adulte ? Et bien que la fillette soit vive, le soupçon pesant sur la vérité romanesque n'est-il pas, selon toute vraisemblance, le fait de l'adulte plutôt que celui de la petite, pleinement consciente et lucide ? Le connecteur *et* marquerait donc aussi un clivage énonciatif. Par un retournement plaisant, Beauvoir, même dans son autobiographie, ne semble pouvoir échapper au mensonge de la fiction, qui fait de l'enfant le masque (*persona*) du *je* narrant... C'est sans l'ombre d'un doute, en revanche, que la dérision qui travaille l'extrait est imputable à l'adulte.

III.3. La dérision comme arme critique

III.3.A. Critique des *habitus bourgeois tournés en dérision*

Dans cette perspective, sont à relever :

- La précision de la nature du fruit *prune*, outre sa valeur pittoresque, marque le ridicule de la faute de savoir-vivre (éplucher un fruit plutôt qu'un autre) dans une bourgeoisie collet monté ; c'est donc un effet de réel investi d'une dimension symbolique et d'une intention de dénonciation ; dans cette perspective, l'adjectif à double fond *extraordinaire* est peut-être doté d'un troisième fond : s'il est convoqué avec le sens 4 répertorié par le TLFi, « qui surpasse l'ordre commun », il l'est à contre-emploi s'agissant de l'inefficacité des interventions paternelles et avec une ironie qui, dépréciant sa valeur superlative, décape le prestige de l'autorité parentale et, avec elle, de toutes les valeurs bourgeoises dont elle le garant.
- La moquerie à l'endroit du mépris de classe vis-à-vis de Louise, au travers du syntagme « pauvre Louise » et son passé de bergère provinciale : la valeur hypocoristique de l'adjectif antéposé est le masque de la condescendance.
- La micro-prosopographie caricaturale de la tante « obèse et moustachue » (l.18), entièrement épinglée par le lien familial (souvent un peu lâche et ridicule) et deux adjectifs physiques qui d'avance mettent à distance la qualité culturelle ou plutôt pseudo-culturelle exprimée assez péjorativement par la relative « qui maniait la plume » (l.18-19) (le verbe *manier* s'emploie d'ordinaire pour des outils ou des instruments plus lourds que la plume, ce qui suggère un maniement de la plume dépourvu de finesse).
- La théâtralisation des perceptions enfantines. Tout le passage fait de pensées rapportées (l.24-27) emploie un parallélisme de négation (*ne...jamais/ne...pas*) pour répondre avec véhémence à la bien-pensance de la tante autoritariste. L'injustice et l'attaque que ressent l'enfant sont théâtralisées par des mots d'adulte qui ripostent à la médisance familiale par une accusation collective et généralisée dans le temps.

III.3.B. Critique de la littérature romanesque

Au travers du syntagme nominal final *incertains rapports* (l.28)... L'antéposition à valeur modalisatrice de l'adjectif *incertains* traduit d'ailleurs un soupçon empreint de dédain. Mais attention : pas de toute littérature. Mépris d'une littérature romanesque et désuète qui sacrifie à des lieux communs (la bergère avec ses brebis tient de la collocation) et perpétue des modèles dépassés telles que les bergères qui sont légion dans *L'Astrée*... Ces modèles sont d'autant plus obsolètes que la littérature est engagée pour Beauvoir, et de plain-pied avec son temps.

Conclusion

Les furies de Simone enfant illustrées par le paragraphe étudié apparaissent comme des épisodes nodaux ainsi qu'en témoignera encore cet extrait de l'autoportrait beauvoirien paru en 1972, *Tout compte fait* :

Parfois je prenais des rages à être traitée en enfant alors que je pensais être un individu achevé. Mais dans l'ensemble mon personnage me plaisait. Vers sept ans, mes colères ont cessé et j'ai joué docilement à la petite fille sage. (14)

La phrase liminaire de ce dernier extrait propose une paraphrase de « l'équivoque de [l]a condition enfantine » (p.23). C'est dans cette « équivoque » que le besoin d'écrire trouve son moteur, comme moyen de traduire ce « quelque chose [qui] cloch[e] » mais aussi comme moyen de le compenser, en différé. « On décide d'écrire parce qu'il y a quelque chose qui cloche, sinon on se contenterait de vivre », a récemment confié Patrick Modiano (2018), qui explique encore que sa vocation d'écrivain est née, comme pour beaucoup d'autres, au sortir de l'enfance : « Vous espérez que les adultes vous liront. Ils seront obligés ainsi de vous écouter sans vous interrompre et ils sauront une fois pour toutes ce que vous avez sur le cœur » (2015). Chez Beauvoir aussi (ou déjà), l'écriture est conditionnée par l'enfance et obéit à ce principe de sincérité/honnêteté que nous avons évoqué.

Finalement, le paragraphe étudié, consacré aux crises de la petite Simone et à la critique de la littérature romanesque, trouve son unité profonde dans cette colère de l'enfant, qui constitue la source même d'une personnalité, d'une écriture, et d'une œuvre, celles de Beauvoir. Notre passage se révèle donc finalement un éloge paradoxal du bancal et de la colère, à l'instar de cet autre extrait de *Tout compte fait* qui en souligne la dimension « salutaire » :

Les adultes subissaient mes caprices avec une souriante complaisance ; cela m'a convaincue de mon pouvoir sur eux. Mon optimisme a encouragé cette exigence qui me posséda dès le début de mon histoire et ne me lâcha plus : d'aller au bout de mes désirs, de mes refus, de mes actes, de mes pensées. On n'exige que si on compte obtenir des autres et de soi-même ce qu'on en réclame. Je sais gré à mes premières années de m'avoir donné ces dispositions extrêmes. D'où venaient les colères violentes qui me secouaient lorsque j'étais contrariée ? Je ne l'ai qu'imparfaitement expliqué dans mes *Mémoires* et je n'ai pas les moyens de le faire mieux aujourd'hui. Mais je continue à penser qu'elles m'ont été salutaires. J'ai pris un bon départ. (15)

Références bibliographiques :

- BARTHES R. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Hill & Wang.
- BEAUVOIR (DE) S. (1997), *Lettres à Nelson Algren, Un amour transatlantique 1947-1964*, Gallimard, texte établi, traduit de l'anglais et annoté par Sylvie Le Bon de Beauvoir.
- (1972), *Tout compte fait*, Paris, Gallimard.
- (2008 [1958]), *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, collection « Folio ».
- ERNAUX A. (2008), *Les Années*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE Ph. (1998 [1971]), *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- MODIANO P. (2015), *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard.
- (2018), invité sur France Culture par Christophe Ono-dit-Biot dans « Le Temps des écrivains », le 03/08/2018.
- SERÇA I. (2018), « À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato* », dans G. Couffignal et Adeline desbois-Ientile (dir.), *Styles, genres, auteurs*, n°18, Paris, PUS, pp. 215-233.