

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI
VE**

**FRANSA
LUMIÈRE LYON 2 ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT, DİL, DİLBİLİM VE SANAT DOKTORA
OKULU
ICAR S3CoDi LABORATUVARI
(CNRS UMR 5191)**

(COTUTELLE)

DOKTORA TEZİ

**L'ÉMERGENCE DU SUJET DANS LE RÉCIT
AUTOBIOGRAPHIQUE : UNE ÉTUDE
SÉMİOTIQUE DES ŒUVRES
AUTOBİOGRAPHİQUES DE SIMONE DE
BEAUVOİR**

**Selin GÜRSES ŞANBAY
2502060020**

**Eş Danışmanlar
Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT – Prof. Dr. Odile LEGUERN**

İSTANBUL – 2012

THÈSE
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ D'ISTANBUL
et
L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
(cotutelle)

ÉCOLE DOCTORALE DES SCIENCES HUMAINES
ÉCOLE DOCTORALE DE LETTRES, LANGUES,
LINGUISTIQUE ET ARTS

Par Mme Selin GÜRSES ŞANBAY
POUR OBTENIR LE GRADE DE
DOCTEUR

SPÉCIALITÉ : LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES
L'ÉMERGENCE DU SUJET DANS LE RECIT
AUTOBIOGRAPHIQUE : UNE ÉTUDE
SÉMIOLOGIQUE DES ŒUVRES
AUTOBIOGRAPHIQUES DE SIMONE DE
BEAUVOIR

Directeurs de thèse :

Nedret ÖZTOKAT, Professeur, Université d'Istanbul

Odile LEGUERN, Professeur, Université Lumière Lyon 2

Thèse soutenue le 22 février 2013

Après avis de :

Denis BERTRAND, Professeur, Université Paris 8

Sündüz ÖZTÜRK KASAR, Professeur, Université Technique
de Yıldız

Arzu KUNT, Maître de conférences, Université d'Istanbul



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

D O K T O R A

T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Selin GÜRSER ŞANBAY Numarası : 2502060020

Anabilim/Bilim Dalı : Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı
Danışman Öğretim Üyesi: Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT

Tez Savunma Tarihi : 22.02.2013 Tez Savunma Saati : 11:00

Tez Başlığı : "L'urgence du Sujet Dans le Recit Autobiographique: Une Etude Semiotique des Oeuvres Autobiographiques de Simone de Beauvoir".

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
3- Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT		kabul
10- Prof. Dr. Odile LEGUERN		KABUL
11- Prof. Dr. Sündüz KASAR		Kabul
12- Prof. Dr. Denis BERTIN AND		kabul
13- Doç. Dr. Arzu KUNT		KABUL

Öz

Bu çalışma özyaşam öyküsünde öznenin belirim süreçlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Özyaşam öyküsü olarak yirminci yüzyılın fransız yazar ve düşünürü Simone de Beauvoir'ın üç yapıtı çalışmanın bütüncesini oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda « özne » kavramını ele alırken hem sözcelem kuramından, hem de edebiyat göstergebilimi kuramından yararlanmayı öneriyoruz. Sözcelem kuramında özne iki düzeyde ortaya çıkmaktadır : sözceleyen sözcelem düzeyi ve sözcelenmiş sözce düzeyi. Sözceleyen sözcelem düzeyinde « sözcelem öznesi » aynı zamanda « sözceleyen » olarak da tanımlanır. Bu düzeyde yapacağımız incelemede sözceleyen öznenin sözcelenen özne ve sözce öznesi ile olan ilişkilerini inceleyeceğiz. Sözcelenmiş sözce düzeyinde ise edebiyat göstergebilimi kuramı ışığında, sözce öznesinin belirli konular çerçevesinde üstlendiği betisel roller ele alınacaktır. Sözcelem ve edebiyat göstergebilimi kuramı çerçevesinde yapacağımız çözümlemeler özyaşam öyküsünün anlatı düzeylerinin yapısını ve bu düzeylerde ortaya çıkan öznelerin rollerini ve işlevlerini tanımlamamızı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler : özyaşam öyküsü, Simone de Beauvoir, sözcelem kuramı, edebiyat göstergebilimi, sözceleyen özne, sözce öznesi.

Résumé

Ce travail a pour objectif l'étude de l'émergence du sujet dans le récit autobiographique. Notre corpus est formé de trois œuvres de Simone de Beauvoir qui appartiennent au genre autobiographique. Pour l'étude du « sujet », nous nous proposons de rester fidèle à l'approche sémiotique de l'énonciation et à l'approche de la sémiotique narrative-discursive. Selon l'approche sémiotique de l'énonciation, le sujet émerge en deux niveaux : le niveau de l'énonciation principale dite également « énonçante » et le niveau de l'énoncé énoncé. Dans le niveau de l'énonciation principale, nous définissons le sujet « énonçant » comme « énonciateur ». Pour ce niveau, nous visons à faire une étude sur la relation entre l'énonciateur et l'énonciataire et sur la relation entre l'énonciateur et le sujet de l'énoncé dit « acteur ». Dans le niveau de l'énoncé énoncé, nous nous proposons d'étudier la disposition figurative de l'acteur autour de quelques thèmes privilégiés dans la vie de l'écrivaine. Les analyses faites à la lumière de l'approche sémiotique narrative-discursive nous permettront de définir la structure énonciative de notre corpus et la disposition figurative du sujet de l'énonciation et de l'énoncé.

Mots-clés : autobiographie, Simone de Beauvoir, énonciation, sémiotique littéraire, sujet énonçant, acteur.

Abstract

This work aims to analyze the process of emergence of the subject in the autobiographical discourse. Our corpus is composed of three books of Simone de Beauvoir, a French writer and intellectual of the 20th century. We propose to apply the methods that defined by the scientific approaches called semiotics of the enunciation and literary semiotics. According to the approach of enunciation, the subject emerges in two levels: the level of main enunciation and the level of utterance. On the level of main enunciation, the subject of enunciation is defined as enunciator. The analysis that we will make on this level is based on the relations between enunciator and enunciated and on the relations between enunciator and the subject of utterance also called as the actor. On the level of utterance, by the light of literary semiotics, we will study within the framework of some themes, the figural roles that assumed by the actor. Theses analysis leaded by the semiotic approach of enunciation and the literary semiotics will allow us to define the narrative levels' structure of autobiographical discourse and the roles and functions of the subjects who emerges on those levels.

Keywords: autobiography, Simone de Beauvoir, enunciation, literary semiotics, enunciator, actor.

AVANT-PROPOS

Dans les recherches sur l'autobiographie, il est usage d'interroger le parallélisme entre le vécu et l'écrit. Dans ce travail qui consiste à étudier l'émergence du sujet dans les récits autobiographiques de Simone de Beauvoir, il s'agit d'interroger la relation entre la mise en discours de ce vécu et le discours autobiographique. « Quelle est la distance entre l'énonciation et l'énoncé ? » Telle a été notre préoccupation majeure en commençant ce travail qui constitue notre thèse. Une telle démarche nous situe d'emblée dans le cadre de l'œuvre et non de la vie de son écrivaine. Contrairement à une analyse qui chercherait à mettre en lumière les traces de la vie de l'écrivain dans son écriture, notre objectif a été d'interroger les degrés de la présence de l'écrivain dans son écriture.

Quand j'ai commencé les recherches pour la thèse je me suis rendu compte que l'autobiographie pouvait être considérée comme le récit d'un voyage interne pendant lequel le sujet s'interroge sur le sens de sa vie. L'idée du voyage interne est devenue tout au début de ma formation de doctorat, une série des voyages externes que j'ai faits à Lyon dans le cadre de la convention de cotutelle. Je remercie vivement au Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Turquie dont j'étais boursière pendant mon séjour à Lyon.

Je tiens à témoigner toute ma gratitude à mes deux directeurs de thèse, Madame la Professeure Nedret ÖZTOKAT et Monsieur le Professeur Louis PANIER qui m'ont toujours guidé vers la bonne voie, qui n'ont cessé de m'encourager pendant l'élaboration de mon travail.

Je voudrais adresser mes remerciements aux membres du comité de suivi de thèse, Madame la Professeure Sündüz ÖZTÜRK KASAR et Madame Le Maître de Conférences Dr. Arzu KUNT pour avoir consacré leurs temps à

lire mes travaux et à faire de bons conseils. Mes remerciements vont également à M. le Professeur Denis BERTRAND et à Mme la Professeure Odile LEGUERN pour avoir accepté de lire cette thèse et aux rapporteurs pour leurs remarques enrichissantes.

Je remercie également tous mes professeurs de l'Université d'Istanbul qui m'ont donné le savoir et le pouvoir pour arriver jusqu'ici et à mes collègues, surtout à Mlle Buket ALTINBÜKEN qui m'a beaucoup soutenue dans ce périple.

Finalement, je remercie ma famille, mon père, ma mère et mon frère pour leurs soutiens sans limite. Je voudrais remercier infiniment à mon époux, Volkan ŞANBAY, qui n'a jamais cessé de m'encourager, de me soutenir et de me faire découvrir ma force intérieure dès le premier jour de notre connaissance.

TABLE DES MATIÈRES

Öz.....	iv
Résumé.....	v
Abstract.....	vi
AVANT-PROPOS.....	vii
TABLE DES MATIÈRES.....	ix
LISTE DES TABLEAUX.....	xi
Introduction.....	1
 1. Approche Méthodologique.....	 5
1.1. Présentation du corpus.....	7
1.2. Genre autobiographique.....	10
1.2.1. Le temps dans le discours autobiographique.....	17
1.2.2. Le « je » du discours autobiographique.....	18
1.3. Approche de la sémiotique littéraire : de l'énoncé à l'énonciation.....	19
1.3.1. Sémiotique narrative-discursive.....	19
1.3.2. Sémiotique de la présence.....	25
1.4. Énonciation.....	29
 2. Syntaxe énonciative des mémoires.....	 35
2.1. Mémoires d'une jeune fille rangée.....	37
2.2. La Force de l'âge I.....	43
2.2.1. Prologue.....	43
2.2.2. Chapitres narratifs.....	50
2.3. La Force de l'âge II.....	57
2.3.1. Prologue.....	57
2.3.2. Chapitres narratifs.....	59
2.4. La Force des choses I.....	63
2.4.1. Prologue.....	63

2.4.2.	Chapitres narratifs.....	65
2.4.3.	Intermède	68
2.5.	La Force des choses II	70
2.5.1.	Chapitres narratifs.....	70
2.5.2.	Épilogue	74
2.6.	Bilan de la syntaxe énonciative des mémoires.....	79
3.	Phénomènes énonciatifs	82
3.1.	Journaux.....	84
3.2.	Lettres	94
3.3.	Notes de bas de page.....	96
4.	Étude de la représentation thématique et figurative du sujet des mémoires	99
4.1.	Le milieu familial du sujet	101
4.2.	La relation avec Jean-Paul Sartre	113
4.2.1.	Sujet de l'énoncé énoncé.....	113
4.2.1.1.	Autre acteur de l'énoncé : Camille	123
4.2.1.2.	Acteur principal, Jean-Paul Sartre et Olga : Le trio.....	128
4.2.2.	Sujet de l'énonciation principale	139
4.3.	Écriture.....	143
4.3.1.	Programme d'écriture du sujet de l'énoncé énoncé.....	143
4.3.2.	Projet d'écriture du sujet de l'énonciation principale.....	146
4.4.	Sujet « voyageur »	160
4.5.	Sujet et guerre.....	168
	Conclusion.....	175
	Bibliographie	183
	Sciences du langage	185
	Genre autobiographique et études littéraires	189
	ÖZGEÇMİŞ	191

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.	Le modèle actantiel de Ferdinand de Saussure	20
Tableau 2.	Quatre phases de la séquence narrative	21
Tableau 3.	Configuration discursive et parcours figuratif	22
Tableau 4.	Définition de l'acteur	22
Tableau 5.	Isotopies.....	23
Tableau 6.	Parcours d'engendrement de signification.....	24
Tableau 7.	Structure tensile des sujets passionnés.....	27
Tableau 8.	Opération de débrayage.....	31
Tableau 9.	Débrayage temporel énonciatif et énoncif.....	31
Tableau 10.	Débrayage spatial énonciatif et énoncif.....	32
Tableau 11.	Instances des premiers mémoires :.....	41
Tableau 12.	Différents valeurs de l'énonciation énoncée	42
Tableau 13.	Instances des deuxièmes mémoires :.....	44
Tableau 14.	Positions énonciatives qu'occupent les instances	45
Tableau 15.	Temporalisation dans <i>La Force de l'âge</i>	47
Tableau 16.	Instances des différents niveaux énonciatifs	49
Tableau 17.	Disposition temporelle énonciative	54
Tableau 18.	Disposition des niveaux énonciatifs dans les mémoires	62
Tableau 19.	Temporalisation dans <i>La Force des choses</i>	64
Tableau 20.	Niveaux énonciatifs et instances dans <i>La Force des choses</i>	76
Tableau 21.	Instances des différents niveaux énonciatifs	80
Tableau 22.	Degré de sincérité dans les mémoires.....	81
Tableau 23.	Changement des niveaux énonciatifs.....	86
Tableau 24.	Différents « présents » dans les mémoires	93
Tableau 25.	Niveaux énonciatifs des notes de bas de page	98
Tableau 26.	Parents de l'acteur principal	105
Tableau 27.	Perception de la petite sœur par l'acteur.....	106

Tableau 28.	Parcours figuratif de l'acteur	109
Tableau 29.	Perception de la maison par l'acteur.....	111
Tableau 30.	Perception de la famille par l'acteur	112
Tableau 31.	La vie de l'acteur principal	115
Tableau 32.	Valeur de l'acteur pour Jean-Paul Sartre	116
Tableau 33.	Oppositions thématiques du couple	120
Tableau 34.	Présence vs. absence	123
Tableau 35.	Perception de Camille par l'acteur	126
Tableau 36.	Schéma tensif de décadence	127
Tableau 37.	Piste sentimentale du sujet.....	134
Tableau 38.	Deuxième piste sentimentale du sujet	135
Tableau 39.	Amours de l'acteur	139
Tableau 40.	Figures de Paris	161
Tableau 41.	Désir de « voyager »	162
Tableau 42.	Comparaison des voyages.....	163
Tableau 43.	Catégories sémantiques des voyages.....	163
Tableau 44.	Perception de Barcelone par l'instance « nous »	165
Tableau 45.	Perception de Paris par l'acteur	170
Tableau 46.	Parcours figuratif de l'acteur pendant la guerre.....	174
Tableau 47.	La structure temporelle des mémoires	178
Tableau 48.	Instances d'énonciation	181

Introduction

Notre thèse vise une réflexion sur la problématique du « sujet » qui émerge dans le discours autobiographique. Notre corpus est formé de trois œuvres autobiographiques de Simone de Beauvoir, l'un des plus grands écrivains et penseurs du 20^{ème} siècle. Les trois mémoires qui composent notre corpus, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge* et *La Force des choses*, sont étudiés sous la lumière de l'approche sémiotique de l'énonciation centrée sur le sujet du discours.

Dans les années 80, la sémiotique se trouve renouvelée sous l'influence de la linguistique et de la phénoménologie. Le corps, les passions, la perception, la présence sont devenus le domaine de recherche de cette nouvelle tendance de la sémiotique. Outre la sémiotique de présence de Jacques Fontanille et de Claude Zilberberg et la sémiotique des passions d'Algirdas Julien Greimas, il faut rappeler que Jean-Claude Coquet a reformulé l'approche sémiotique de l'énonciation à la suite de ses études sur les instances d'énonciation. Ainsi dans les dernières décennies, la sémiotique s'intéresse-t-elle davantage au sujet et à l'énonciation qui se présentent comme le domaine privilégié où le sujet qui dit « je » se dévoile.

Cette étude est centrée sur la production de l'énoncé et de l'énonciation ainsi que les instances qui assument le « je » dans ces niveaux énoncifs et énonciatifs. D'ailleurs, dans l'approche sémiotique de l'énonciation, le niveau de base dit « énoncé énoncé » apparaît comme un champ où l'on peut observer toutes les modalités de la manifestation de ce sujet. Ainsi, une étude sémiotique

de l'énonciation dans le discours autobiographique semble nous donner une piste de réflexion pour faire une recherche basée sur la présence du sujet.

Dans ce travail, nous nous proposons d'interroger le genre autobiographique en associant les deux approches sémiotiques, à savoir l'approche sémiotique de l'énonciation et la sémiotique narrative-discursive, pour faire une étude sur l'émergence du sujet dans le discours autobiographique. Nous savons qu'il s'agit des textes canoniques sur l'autobiographie comme ceux de Philippe Lejeune. Mais, aborder le discours autobiographique en termes d'une sémiotique de l'énonciation nous tente puisqu'à partir de cette étude, nous nous proposons d'avancer des réflexions, des reformulations concernant le genre autobiographique.

Notre thèse contient quatre parties : la première partie est centrée sur la présentation de l'approche scientifique avec un point de vue historique et méthodologique. Dans le premier chapitre, les trois œuvres de Simone de Beauvoir qui constituent notre corpus sont présentées. Le deuxième chapitre est consacré à la présentation historique du genre autobiographique et à l'explication des critères qui le constituent. Dans ce chapitre, nous nous référons essentiellement aux travaux de Philippe Lejeune qui a proposé et défini le pacte autobiographique. L'évolution de la sémiotique, de la sémiotique dite « classique » à la sémiotique « moderne » est présentée, dans l'ordre chronologique dans le troisième chapitre. Une présentation des étapes et des opérations de l'étude sémiotique est présente dans ce chapitre. Le quatrième chapitre de la partie intitulée « approche méthodologique » est consacré à la définition de l'énonciation et ses niveaux différents ainsi que les procédures qui impliquent la transition entre les niveaux énonciatifs, à savoir les opérations de débrayage et d'embrayage.

La deuxième partie intitulée « syntaxe énonciative des mémoires » comporte six chapitres où il s'agit de l'étude des différents niveaux d'énonciation et les instances qui l'assument. De ce fait, le premier chapitre est consacré aux *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Le deuxième et le troisième chapitres concernent l'étude de *La Force de l'âge* ; nous nous proposons

d'analyser ces deuxièmes mémoires en deux parties vu qu'ils sont coupés en deux par son auteure. Les derniers mémoires de l'écrivaine intitulés *La Force des choses* sont traités dans le quatrième et le cinquième chapitres : il s'agit encore une fois de deux parties parce qu'ils sont publiés en deux tomes.

Nous pouvons dire que l'analyse des niveaux énonciatifs correspond à l'étude de l'émergence du sujet étant donné qu'elle met en lumière les différentes instances qui disent « je » dans ces niveaux. De cette manière, le dernier chapitre de la deuxième partie est consacré à une présentation récapitulative de l'analyse des instances des différents niveaux énonciatifs.

La troisième partie est étroitement liée à la partie précédente : c'est l'étude des phénomènes énonciatifs qui est présente. Les extraits du journal, les lettres et les notes de bas de pages n'entrent pas dans le domaine de la narration ; ils présentent des structures syntaxiques différentes de celle des chapitres narratifs. Ainsi, les niveaux définis lors de la partie précédente et ses instances assument d'autres rôles énonciatifs dans les phénomènes étudiés. Dans le premier chapitre de cette partie, les extraits du journal tenu par l'écrivaine sont étudiés : dans la structure énonciative du journal, l'instance de l'énoncé devient l'énonciatrice à la suite de la disposition temporelle du discours. Le deuxième chapitre est consacré aux lettres que l'écrivaine décide d'exposer à son lecteur. Les notes de bas de page qui attribuent d'autres rôles aux instances de l'énonciation, à savoir l'énonciatrice et l'énonciataire, sont analysées dans le troisième chapitre.

La dernière partie est consacrée à l'étude de la représentation thématique et figurative du sujet de l'énonciation. Dans le premier chapitre, il s'agit de l'analyse du sujet à partir de ses relations avec les membres de sa famille. Dans le deuxième chapitre, ce sont les relations sentimentales du sujet qui sont étudiées. Nous centrons cette étude sur la relation avec Jean-Paul Sartre étant donné que cette relation occupe la place la plus importante dans la vie de Simone de Beauvoir. Le programme d'écriture du sujet est étudié dans le quatrième chapitre : c'est le chapitre qui étudie l'identité « écrivaine » du sujet. Le chapitre suivant traite du rôle thématique de « voyageur » du sujet.

Dernièrement, en tant que témoin de la guerre, la perception de la Deuxième Guerre mondiale par le sujet est analysée dans le cinquième chapitre.

L'étude des figures prend en considération les niveaux énonciatifs des mémoires afin de révéler les figures des sujets émergeant à des niveaux différents. Dans chaque chapitre, un rôle thématique-figuratif est étudié mais il faut noter que le sujet de l'énoncé (acteur) et le sujet de l'énonciation (énonciatrice) réalisent des parcours cognitifs différents. Le sujet de l'énoncé est celui qui subit un ou des expériences tandis que le sujet de l'énonciation est celui qui en rend compte et qui le met en discours. Donc, dans des sous-chapitres nous avons essayé de mettre en évidence cette structure bivalente qui se trouve à l'origine de l'écriture autobiographique.

1. Approche Méthodologique

Dans cette première partie de notre thèse, nous avons essayé de présenter l'approche méthodologique qui nous sert de base pour cette étude. Avant de passer à la méthodologie, nous nous proposons de faire une présentation de notre corpus qui comprend trois grandes œuvres de Simone de Beauvoir. Le deuxième chapitre est consacré à l'explication du genre autobiographique auquel les œuvres en question appartiennent. Dans le troisième chapitre, nous mettrons en évidence l'évolution historique et méthodologique de la sémiotique qui commence par les études de Ferdinand de Saussure et qui viennent jusqu'à nos jours. Dans le dernier chapitre, nous visons à définir les éléments et les opérations que nous utiliserons pour analyser notre corpus.

1.1. Présentation du corpus

La problématique que nous allons essayer d'aborder lors de cette thèse est fondée sur les récits autobiographiques de Simone de Beauvoir. Nous avons fait une sélection parmi ces récits dont nous expliquerons les raisons au paragraphe suivant intitulé « genre autobiographique ». À la suite de cette petite remarque, nous proposons de présenter le contenu des trois œuvres qui seront analysées dans notre thèse, à savoir *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge* et *La Force des choses*. En plus, comme ce sont des livres qui sont publiés plusieurs fois jusqu'à nos jours, il nous paraît important de faire une présentation sommaire de chaque livre afin d'éviter toute confusion pour le lecteur à l'égard des notes de bas de page et des autres formes de références.

Le premier livre intitulé *Mémoires d'une jeune fille rangée* est une œuvre autobiographique dans laquelle Simone de Beauvoir raconte les vingt premières années de sa vie. C'est un livre paru premièrement en 1958 des Éditions Gallimard sous la collection Folio avec le numéro de collection 786. Dans notre thèse, nous utiliserons le livre qui a paru de la même maison d'édition le 21 janvier 2008. Dans ce récit autobiographique nous trouvons le témoignage de l'enfance de l'écrivaine dès ses premiers jours. Dans le livre, elle devient une petite fille dont les parents et les relations avec les parents sont présentés du point de vue à la fois d'un enfant et d'une écrivaine adulte. Ce croisement des points de vue sera analysé de façon détaillée dans la syntaxe énonciative des mémoires vu qu'il y est question des niveaux de l'énonciation. En racontant son enfance, l'écrivaine raconte aussi sa formation scolaire et religieuse, et ses rêves d'enfance qui sont centrés sur quelques thèmes comme la liberté, l'indépendance et la littérature. Dans ce premier livre, elle annonce son intention d'être une écrivaine célèbre afin de « brûler dans des millions de

cœurs »¹. Le livre se termine en 1929, l'année où Simone de Beauvoir devient une jeune femme agrégée de philosophie qui a fait la connaissance avec l'amour de sa vie, Jean-Paul Sartre.

Le deuxième livre de notre corpus, *La Force de l'âge*, est un livre dont la première parution date de 1960 aux Éditions Gallimard dans la collection Folio sous le numéro 1782. Pour la thèse, nous avons entre les mains le livre qui a paru le 3 janvier 2008 de la même maison d'édition. Ce deuxième livre est séparé en deux parties par les titres « première partie » et « deuxième partie ». Comme c'est un livre de 694 pages, pour faciliter la lecture, nous nous proposons d'étudier les deux parties séparément et de les intituler *La Force de l'âge I* et *La Force de l'âge II*. Le livre commence en 1929 où Simone de Beauvoir commence sa carrière d'enseignante. Elle enseigne partout en France, elle fait des voyages surtout avec son compagnon, elle explore sa liberté et son indépendance ainsi que la place de la littérature dans sa vie. Vers la fin de la première partie, en 1939, la Deuxième Guerre mondiale éclate ; l'événement qui met le point final aux années de liberté. La deuxième partie relate les années de guerre soit sous forme de récit autobiographique soit sous forme de journal intime. Le chevauchement des formes autobiographiques sera analysé sous le titre de phénomènes énonciatifs dans notre analyse.

Le dernier livre qui s'intitule *La Force des choses* commence par les années de liberté qui sont marquées par la libération de Paris. Avant de présenter le contenu du livre, il faut noter que *La Force des choses* est un livre composé de deux volumes parus séparément. Mais les deux volumes ont la même date de première et présente parution : *La Force des choses I* et *II* ont 1963 comme date de première parution et 2008 comme date de présente édition, l'édition que nous utiliserons dans notre thèse. Pourtant, les deux volumes ont des numéros différents dans la collection Folio.

Jusqu'à *La Force des choses*, nous lisons l'histoire d'une jeune femme qui a l'intention de devenir une écrivaine célèbre et dans ce dernier livre, nous

¹ Simone de Beauvoir, **Mémoires d'une jeune fille rangée**, [1958], Paris, Editions Gallimard, 2008, p. 187.

avons le témoignage de la vie d'une écrivaine qui reçoit un grand succès avec la parution de son premier roman *L'Invitée* et qui lui vaut le prix Goncourt. *La Force des choses* va jusqu'aux accords d'Évian sur l'Algérie en 1962 qui marque aussi la fin de ces troisièmes mémoires.

Ainsi présentées les œuvres en question, nous nous proposons de faire une présentation du genre autobiographique : les critères et les éléments caractéristiques qui appartiennent à la définition du genre et qui différencient les formes autobiographiques comme les mémoires, le journal intime, le roman autobiographique et l'essai autobiographique. Ce faisant, nous visons à expliquer et à présenter les choix que nous avons faits pour établir notre corpus.

1.2. Genre autobiographique

Le mot « autobiographie » se compose de trois mots d'origine grecque ; *graphein* qui veut dire « écrire », *bios* qui signifie « vie » et *autos* qui se traduit comme « soi-même ». Comme le montre les racines grecques, l'autobiographie apparaît comme un genre consacré à « l'écriture de soi-même ». Cette forme d'écriture dite « intime » a une histoire qui se monte au 18^{ème} siècle. Regardons de plus près la naissance et l'évolution du genre autobiographique.

Selon Philippe Lejeune, à la suite d'un ouvrage de sept volumes de Georg Misch sur l'histoire de l'autobiographie, on dirait qu'il est un genre apparaissant dans l'Antiquité. Pourtant, les chercheurs littéraires contemporains s'opposent à cette histoire pour des raisons de méthodologie :

« Si Georg Misch a pu consacrer sept volumes à l'histoire de l'autobiographie dans l'Antiquité et au Moyen Âge, c'est qu'il entendait par 'autobiographie' n'importe quelle manière de parler de soi. »²

A la suite de cette citation, nous trouvons deux raisons pertinentes à l'égard de la création de l'écriture intime. Premièrement, l'autobiographie émerge, en tant que genre, par son écriture et par sa lecture : l'histoire de la personnalité racontée devient autobiographique dans le cas où il existe un public qui peut se rendre témoin de cette histoire. Comme les textes antiques ou médiévaux sont publiés avec un retard de quelques siècles au moins, nous ne pouvons pas parler d'un genre autobiographique avant le 18^{ème} siècle. Deuxièmement, les éléments essentiels de l'histoire d'une personnalité comme, par exemple, la distinction entre la biographie et l'autobiographie, la

² Philippe Lejeune, **L'Autobiographie en France**, [1971], Paris, Armand Colin, 2004, (Coll. Cursus), p.29.

vraisemblance et l'originalité sont des notions assez modernes : ce sont des éléments qui n'ont pas de place dans les textes antiques ou médiévaux.

Pourtant, il ne faut pas oublier la contribution de la biographie à la naissance des genres de la littérature intime. Au 18^{ème} siècle, à la suite des œuvres biographiques qui exigent le recueil des mémoires personnelles, le biographe a pris conscience de raconter sa propre personnalité de manière à écrire sa vie « comme si 'je' était un autre, dans des schémas de récit où l'identité du narrateur ne change rien à la perspective. »³ Ce nouveau point de vue fait naître le roman autobiographique à la première personne. Ainsi selon Lejeune, l'autobiographie serait-elle née à la suite de l'apparition du roman autobiographique. D'ailleurs elle est conçue comme un phénomène secondaire par rapport à la création romanesque vu qu'elle est le lieu du vécu où l'auteur a tenté une narration dans un plan plus général.

En France, les œuvres de l'autobiographie religieuse comme les *Confessions* de Saint-Augustin sont admises comme des œuvres appartenant à la préhistoire du genre étant donné que selon les théoriciens, l'autobiographie est apparue au 18^{ème} siècle :

« C'est à cette époque qu'on commence à prendre conscience de la valeur et de la singularité de l'expérience que chacun a de lui-même. On s'aperçoit aussi que l'individu a une histoire, qu'il n'est pas né adulte. »⁴

Au 18^{ème} siècle, à la fois l'écrivain et le lecteur ont pris connaissance et plaisir de parler de la nostalgie, de la vie intérieure, du retour à l'enfance perdue.

Dans les ouvrages de référence, nous trouvons Jean-Jacques Rousseau et ses *Confessions* comme l'exemple le plus audacieux de l'autobiographie pour les cinq raisons de forme et de contenu :

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

Dans les *Confessions*, les techniques romanesques sont utilisées intensivement lors de la structuration du récit rétrospectif.

Dans son œuvre, Rousseau ne raconte pas seulement le vécu mais il attend de son écriture un renouvellement de la connaissance qu'il a de lui-même.

Il attribue le rôle essentiel à l'origine, aux sources de son être.

Il est à la recherche d'un nouveau modèle de la personnalité sur le plan moral, social et intellectuel.

Rousseau ne propose pas seulement une théorie de l'autobiographie mais il la pratique dans ses *Confessions*.⁵

A la suite de ces repères historiques et méthodologiques que nous retrouvons dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme suivant :

« Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »⁶

Comme il est indiqué dans cet ouvrage, cette définition met en jeu plusieurs éléments à l'égard du genre, à savoir la forme du langage, le sujet traité, la situation de l'auteur et la position du narrateur.

L'autobiographie a plusieurs genres voisins comme mémoires, journal intime, biographie, essai et roman autobiographique. Dans la présentation du corpus, nous avons noté qu'il s'agissait de **des** trois œuvres de Simone de Beauvoir qui appartiennent au genre autobiographique ; *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge* et *La Force des choses*. Pour définir le genre auquel appartiennent les œuvres constituant notre corpus, il nous paraît essentiel de faire la distinction entre ces genres de la littérature intime. Donc,

⁵ Ibid.

⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, [1975], Paris, Éditions du Seuil, 1996, (Coll. Points Essais), p. 14.

en nous basant sur notre corpus, nous nous proposons d'étudier ces éléments caractéristiques et distinctifs du genre :

« 1. Forme du langage :

a) récit

b) en prose

2. Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité

3. Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur

4. Position du narrateur :

a) identité du narrateur et du personnage principal

b) perspective rétrospective du récit. »⁷

Philippe Lejeune note qu'il s'agit d'une autobiographie si le texte en question remplit les conditions indiquées dans chacune des catégories. Pourtant, les trois œuvres de Simone de Beauvoir ne répondent pas à toutes ces catégories. Considérons de façon plus détaillée ces œuvres selon les critères de Lejeune.

Dans notre corpus, il s'agit bien d'un récit en prose ; ce qui correspond bien à la catégorie 1a et 1b. Mais, le sujet traité n'est pas limité à une simple histoire de vie individuelle : dans les œuvres en question de Simone de Beauvoir qui est une écrivaine célèbre et une femme de pensée, le lecteur connaît à la fois la vie individuelle de l'écrivaine et la vie sociale et politique de l'époque. Citons un extrait de *La Force des choses* où le lecteur rend compte des événements qui se déroulent en France des années relatées :

« Le 1^{er} novembre, la Fédération de France interdit aux Algériens des démonstrations qui auraient donné prétexte à de nouveaux massacres.

⁷ Lejeune, **Le Pacte autobiographique**, p.14.

Dans cet État policier qu'était à présent la France, la gauche n'avait presque aucune possibilité d'action. »⁸

Dans les trois œuvres, il s'agit de plusieurs passages pareils. La présence du contenu politique et social nous permet de considérer que ces œuvres se rapprochent du genre « mémoires ». Selon les ouvrages de références, les mémoires se distinguent de l'autobiographie par le sujet traité :

« Dans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auquel il appartient. »⁹

La citation nous permet de dire qu'il s'agit d'un point de vue subjectif de l'écrivaine qui occupe une position politique dans la gauche. La description de la situation présente également un point de vue social concernant le peuple français et algérien.

La troisième condition établie par Philippe Lejeune indique que la situation de l'auteur et du narrateur est un élément externe de l'œuvre étudiée. Citons ce bref paragraphe : « Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'*auteur* d'une part, et le *narrateur* et le *protagoniste* d'autre part. C'est-à-dire que le 'je' renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. »¹⁰ Dans notre cas, Simone de Beauvoir ne se borne pas à raconter sa vie comme un roman, car au début et à la fin des livres, nous trouvons des petits chapitres dont le discours est assumé non pas par le narrateur ou le protagoniste mais par l'écrivaine elle-même. Ces chapitres qu'elle nomme « prologue », ou « épilogue » ou encore « intermède » montrent qu'une personne réelle, Simone de Beauvoir, assume différents rôles dans différents niveaux énoncifs et énonciatifs comme l'instance écrivaine, l'instance

⁸ Simone de Beauvoir, **La Force des choses II**, [1963], Paris, Editions Gallimard, 2008, p. 432.

⁹ Lejeune. **L'Autobiographie en France**, p. 11.

¹⁰ **Ibid.**, p. 17.

mémorialiste et l'acteur. Par exemple, dans le « prologue » de *La Force de l'âge*, nous pouvons trouver la superposition des rôles d'une seule identité par la phrase suivante : « Je me suis lancée dans une imprudente aventure quand j'ai commencé à parler de moi. »¹¹ Dans cette phrase, il est clair que l'écrivaine qui raconte son histoire où elle-même assume le rôle principal. Donc, nos trois œuvres ne sont pas des romans fictifs ou autobiographiques car elles se placent en dehors de la fiction à la suite de la superposition de ces instances, de ces rôles narratifs qui marquent aussi la conformité de ces œuvres à la condition 4a concernant l'identité du narrateur et du personnage principal. Il nous paraît nécessaire de noter que nous étudierons l'organisation de ces trois instances dans notre thèse sous le titre « syntaxe énonciative des mémoires ».

Et enfin, il nous a resté seulement à interroger la condition 4b, perspective rétrospective du récit. La syntaxe d'une phrase comme « Ce qui me grisa lorsque je rentrai à Paris, en septembre 1929, ce fut d'abord ma liberté. »¹² citée de *La Force de l'âge* montre bien qu'il s'agit d'un point de vue rétrospectif. Bien que le discours des trois œuvres soit dominé par ce style, dans la deuxième partie de la même œuvre et dans *La Force des choses I*, nous trouvons des extraits tirés des journaux intimes de l'écrivaine :

« Dimanche 12 mai

Le temps manque pour ce journal. J'arrive à peine à noter les anecdotes.

Le ciel est couvert et les marronniers commencent à perdre leurs fleurs. »¹³

La distinction que fait Philippe Lejeune dans son ouvrage *L'autobiographie en France* nous permet de dire que, dans ce cas, il s'agit bien d'un journal intime :

¹¹ Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, [1960], Paris, Editions Gallimard, 2008, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 17.

¹³ Simone de Beauvoir, *La Force des choses I*, [1963], Paris, Editions Gallimard, 2008, p. 117.

« L'autobiographie est avant tout *un récit rétrospectif et global*, qui tend à la synthèse, alors que le journal intime est une écriture quasi contemporaine et morcelé qui n'a aucune forme fixe. »¹⁴

Le présent utilisé dans ce fragment de journal et l'insertion de la date placent cette forme dans le genre de journal intime. D'ailleurs, l'écrivaine aussi nomme son récit comme journal.

Les trois genres qui se chevauchent ici, à savoir l'autobiographie, les mémoires et le journal intime nous poussent à réfléchir sur la nature des œuvres constituant notre corpus. Elles n'appartiennent pas strictement à un seul genre mais elles comportent bien les caractéristiques des trois genres : autrement dit, nous avons trois œuvres multigénériques dominées par le discours autobiographique. Suite à nos remarques sur les genres, nous proposons de mentionner, dans notre étude, les trois œuvres en question comme « mémoires » à la suite de la phrase de Simone de Beauvoir que nous citons de *La Force des choses II* :

« j'ai écrit ces Mémoires en grande partie pour rétablir la vérité et beaucoup de lecteurs m'ont dit qu'en effet ils avaient auparavant sur moi les idées les plus fausses. »¹⁵

Résumons toutes ces remarques sur les traits distinctifs de l'œuvre de Simone de Beauvoir par rapport à la distinction des genres de la littérature intime. Comme nous avons noté dans le titre de notre thèse, notre thème d'étude est le sujet énonciateur de ces récits. C'est pourquoi nous n'avons pas choisi les romans ou les essais de l'écrivaine, mais ses œuvres autobiographiques dans lesquelles nous trouvons la « personne » de l'écrivaine dans ses différents âges apparaissant chacun dans une instance énonciative. Ce faisant, nous avons délimité notre analyse aux trois œuvres, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge* et *La Force des choses* qui présentent

¹⁴ Lejeune, *L'Autobiographie en France*, p. 24.

¹⁵ de Beauvoir, *La Force des choses II*, p. 496.

chronologiquement la vie de l'écrivaine : les premiers mémoires commencent par la naissance de l'écrivaine et à la fin des troisièmes, nous nous trouvons en présence d'une femme adulte de 54 ans, d'une écrivaine accomplie qui a réalisé ses rêves d'enfance.

1.2.1. Le temps dans le discours autobiographique

La définition du genre autobiographique proposée par Philippe Lejeune met en lumière la structure temporelle du genre : c'est un récit rétrospectif. Le narrateur évoque son passé et il le raconte, avec un point de vue rétrospectif, en utilisant les formes passées comme l'imparfait, le passé composé ou le passé simple. Pourtant, du point de vue de la production de l'écriture autobiographique, le récit autobiographique exige une disposition temporelle en deux axes : le temps de l'histoire remémorée par le narrateur et le moment dans lequel s'exerce l'acte de remémoration, autrement dit l'énonciation¹⁶. D'ailleurs, le présent qui se trouve dans la narration d'un récit autobiographique ne correspond pas au temps du souvenir raconté mais à l'acte même qui permet au souvenir de surgir dans le récit.

Dans le journal intime, la structure temporelle est bien différente puisque le temps du souvenir et le temps de l'acte de remémorer coïncident souvent. Comme le journal intime s'écrit au jour le jour, les deux axes temporels, à savoir passé narratif et présent commentatif, y sont présents tout en étant séparés par un laps de temps.

¹⁶ Philippe Gasparini, **Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction**. Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 185.

1.2.2. Le « je » du discours autobiographique

Ayant ainsi présenté les conditions et les critères essentiels du genre, nous nous proposons de présenter le « je » du discours autobiographique. Chaque genre littéraire, soit narratif ou référentiel, se caractérise par un certain usage de la personne : dans le discours autobiographique, c'est la première personne grammaticale qui apparaît comme le sujet essentiel de ce genre.

Dans les genres fictifs comme le roman par exemple, le « je » ne se réfère ni au narrateur ni à une personne réelle ; c'est une référence à un être fictif. Pourtant, dans le discours autobiographique qui suppose par principe l'identité du narrateur et du personnage principal, le « je » se réfère à la fois au narrateur et à l'auteur : du reste, la référence ne se fait pas à des êtres fictifs mais à une personne réelle.

Il est donc indispensable de distinguer « qui parle ? » lors de la lecture du récit autobiographique, vu qu'il existe au moins trois « je » occupant trois positions : le protagoniste, le narrateur et l'auteur. Autrement dit, le « je » marque l'identité entre le sujet de l'énonciation (auteur-narrateur) et le sujet de l'énoncé (narrateur-protagoniste). Pour distinguer celui qui parle, nous nous proposons d'étudier les niveaux et les phénomènes énonciatifs pour définir les instances qui assument le « je » dans différents niveaux énonciatifs.

Avant de faire l'analyse des trois mémoires, nous nous proposons de faire dans le chapitre suivant, la présentation à la fois historique et méthodologique de l'approche scientifique qui guidera notre analyse.

Ensuite, pour étudier le temps de la narration et de l'acte de la production du récit autobiographique ou mémoriel et les « je » qui émergent dans ces niveaux, nous nous proposons de faire une analyse des différents niveaux d'énonciation à partir de laquelle nous pourrions proposer un modèle du genre autobiographique établi sous la lumière de l'approche sémiotique de l'énonciation.

1.3. Approche de la sémiotique littéraire : de l'énoncé à l'énonciation

L'étude des signes qui est le point de départ de la sémiotique est entrée dans le monde de sciences humaines contemporaines grâce à l'enseignement de Ferdinand de Saussure qui a défini la langue comme un système de signes : la valeur des signes dont les constituants sont le signifiant et le signifié ne peut être déterminée que dans ce système. Cette conception de langue comme système de signes prend donc en considération le langage en fonction des relations entre ses éléments constituants.

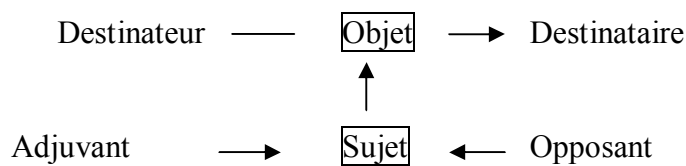
En 1943 la notion de signe de Saussure est développée par le linguiste danois, Louis Hjelmslev. Selon la théorie hjelmslévienne, la relation entre le signifié et le signifiant n'est plus arbitraire : la forme de l'expression et la forme du contenu qui correspondent à la dichotomie signifié/signifiant saussurienne ont un rapport de solidarité ; et ce rapport, il l'appelle la fonction sémiotique. Selon la théorie du linguiste danois, le plan du contenu se structure selon des relations identiques que le plan de l'expression : le postulat d'isomorphisme et la fonction sémiotique oriente les études vers une sémantique dite structurale et à la sémiotique narrative-discursive.

1.3.1. Sémiotique narrative-discursive

En 1966, dans son ouvrage capital qui a donné naissance à la sémiotique narrative-discursive, *Sémantique Structurale*, Algirdas Julien Greimas a défini la sémiotique comme une discipline se trouvant au croisement de la logique et de la sémantique : le signe linguistique se définit dans un système en assumant des valeurs selon la relation de jonction et/ou de

disjonction. Ainsi en définissant les conditions de la signification, Greimas accorde la place essentielle à la relation entre le sujet et son faire. À la suite du schéma actantiel de Vladimir Propp, Greimas établit un schéma actantiel formulé autour de six actants et il propose une étude textuelle en deux niveaux : niveau de surface et niveau profond qui sont les deux articulations de la génération du sens¹⁷.

Tableau 1. Le modèle actantiel de Ferdinand de Saussure¹⁸



Au niveau de surface, nous avons deux composantes dites narrative et discursive. La première composante règle les états et les transformations du sujet entre le commencement et la fin de son action ; c'est-à-dire entre l'état initial et l'état final. Entre ces deux états, le sujet passe de quatre étapes, à savoir la manipulation, la compétence, la performance et la sanction, qui composent le programme narratif du sujet.

¹⁷ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, **Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Tome 1, Paris, Hachette, 1979, p. 252.

¹⁸ Algirdas Julien Greimas, **Sémantique structurale, recherche de méthode**, Paris, Larousse, 1966, p. 180.

Tableau 2. Quatre phases de la séquence narrative¹⁹

MANIPULATION	COMPÉTENCE	PERFORMANCE	SANCTION
Faire-faire	Être du Faire	Faire-être	Être de l'Être
Relation destinateur – sujet opérateur	Relation sujet opérateur – opérations (objets modaux)	Relation sujet opérateur – états (objets de valeurs)	-relation destinateur sujet opérateur -relation destinateur – sujet d'état

Comme le montre le tableau ci-dessus, en passant par des différentes étapes, le sujet assume des différents rôles actantiels comme le destinateur, le sujet du faire ou le sujet d'état. Ainsi, dans le niveau narratif du texte, il s'agit de l'étude de l'articulation de ces états, ces faires et ces transformations qui forment un ou des parcours narratifs du sujet.

L'étude de la signification d'un texte n'est pas limitée à l'étude du niveau narratif où nous considérons le texte comme une succession d'états et de transformations. Dans le niveau discursif, le texte est considéré comme une articulation des unités du contenu, c'est-à-dire des figures : « On nomme figures ces unités du contenu qui servent à qualifier, en quelque sorte à habiller, les rôles actantiels et les fonctions qu'ils remplissent. »²⁰ L'étude des figures se fait par la décomposition sémiotique des unités afin d'arriver à former un ou des parcours figuratifs définissant le faire et l'être du sujet. Ces parcours nous donnent la configuration discursive que nous nous proposons de définir par le tableau suivant :

¹⁹ Groupe d'Entrevernes, **Analyse sémiotique des textes, Introduction théorie-pratique**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 19.

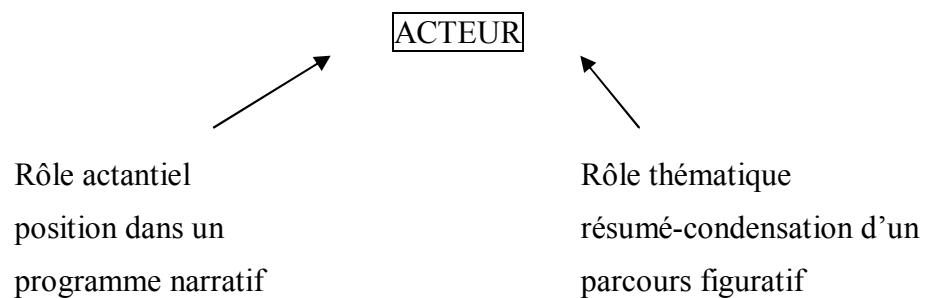
²⁰ **Ibid.**, p. 89.

Tableau 3. Configuration discursive et parcours figuratif²¹

	plan du discours	plan lexématique
aspect virtuel	configuration discursive (relevant d'un dictionnaire discursif)	figure lexématique (relevant d'un dictionnaire phrastique)
aspect réalisé	parcours figuratifs (se réalisant dans les discours)	parcours sémémiques (se réalisant dans les phrases)

A la fin de l'étude des composantes narratives et discursives du texte, nous arrivons enfin à définir les rôles du sujet dit « acteur ». Un acteur apparaît comme une figure assumant des rôles actantiels au niveau narratif et des rôles thématiques au niveau discursif du texte. Autrement dit, l'acteur de l'énoncé est défini comme le lieu d'investissement de ces rôles actantiels et aussi celui de leurs transformations à la suite de ses rôles thématiques²²

Tableau 4. Définition de l'acteur²³



L'étude du niveau de surface nous donne la signification du texte en définissant les relations entre les éléments de la composante narrative et discursive. Mais, comme nous l'avons déjà noté, Greimas a proposé l'étude textuelle en deux niveaux. A la suite de notre exposé du niveau de surface,

²¹ Ibid., p. 97.

²² Greimas, Courtés, **op. cit.**, p. 8.

²³ Groupe d'Entrevernes, **op. cit.**, p. 99.

nous nous proposons donc de présenter le niveau profond régi par des opérations révélant le système qui ordonne ces relations.

Au niveau profond, l'étude sémiotique procède à la décomposition des figures du niveau de surface en sèmes, qui sont les unités minimales de signification. L'objectif de cette décomposition est d'« élaborer la construction du *code* qui commande et articule, qui ordonne ce que nous avons mis en place dans les structures superficielles. »²⁴ L'analyse sémique qui est appliquée aux figures nous révèle le concept d'isotopie qui « se définit comme la récurrence des catégories sémiques, que celles-ci soient thématiques (ou abstraites) ou figuratives. »²⁵ Résumons toutes ces opérations et leurs places à l'aide du tableau suivant :

Tableau 5. Isotopies²⁶

Surface	Profondeur
<i>Parcours figuratifs</i> Étalement des figures liées entre elles et relevant des configurations discursives	Redondance de catégories sémiques nucléaires <i>Isotopie sémiologique</i> assurant la cohérence des parcours
Texte comme tissage de plusieurs parcours Croisement et enchevêtrement de parcours figuratifs	Redondance de catégories sémiques classématiques <i>Isotopie sémantique</i> assurant la cohérence et l'homogénéité de tous ces parcours

La dernière opération effectuée selon l'approche sémiotique dite narrative-discursive est de formuler toutes ces unités et ces opérations sur un plan formé de trois types de relation, à savoir la relation de contrariété, de contradiction et de présupposition. Ce système de relations est appelé la structure élémentaire de la signification. Nous représentons cette structure par

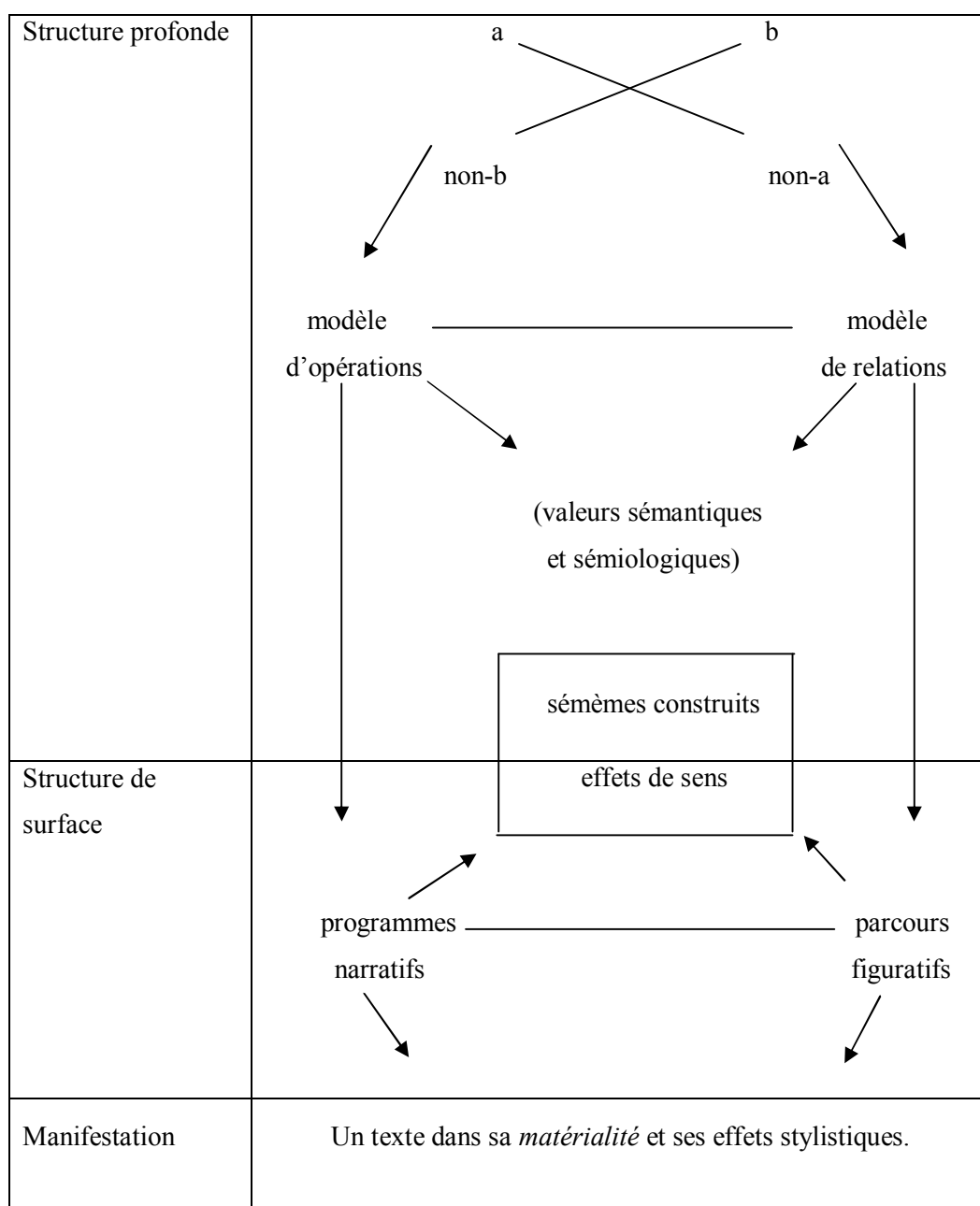
²⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁵ Greimas, Courtés, *op. cit.*, p. 197-198.

²⁶ Groupe d'Entrevernes, *op. cit.*, p. 128.

le schéma dit le « carré sémiotique » qui met en œuvre les relations et les opérations acquises à la suite de l'étude sémiotique, autrement dit, il présente la correspondance entre le niveau du surface et le niveau profond.

Tableau 6. Parcours d'engendrement de signification²⁷



²⁷ Ibid., p. 144.

La sémiotique narrative-discursive dont nous venons de présenter les éléments constitutifs et les opérations essentielles établit donc un modèle sémiotique qui met au centre le parcours du sujet à la quête de l'objet de valeur. Dans les années 90, les théoriciens baptisent cette approche comme « sémiotique objectale » pour la distinguer des études centrées sur les instances énonçantes qui ouvrent la voie à la sémiotique dite « subjectale » qui comprend l'approche dite « sémiotique de la présence ».

1.3.2. Sémiotique de la présence

Dans les années 80, la sémiotique objectale qui définit les relations entre le sujet et son faire s'oriente vers une nouvelle approche sémiotique. Cette nouvelle approche dite sémiotique de la présence n'étudie pas le faire du sujet mais elle est centrée autour des relations entre le sujet et son objet de valeur. Comme nous l'avons déjà noté, la naissance et l'évolution de la sémiotique est dépendante des autres sciences humaines. Ainsi, la reconnaissance du corps, de la perception, des passions et de la présence du sujet se fait à partir des notions et des opérations du domaine de la linguistique et de la philosophie, particulièrement de la phénoménologie.

Nous pouvons citer deux ouvrages qui ont marqué la transition de la sémiotique objectale à la sémiotique subjectale ; *Sémiotique des passions* écrit par Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille et *De l'Imperfection* écrit par Greimas. Dans la *Sémiotique des passions*, les deux sémioticiens ont proposé un dédoublement du sujet en sujet percevant et en sujet sentant²⁸. Donc, l'objectif de la sémiotique n'est plus les transformations et le faire du sujet dans la quête de son objet valeur mais il s'agit de répondre à des questions comme « comment le sujet perçoit la conjonction avec son objet-valeur ? » et « comment cette perception est énoncée ? »

²⁸ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, **Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme**, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 19.

Pour répondre à la première question, la sémiotique est inspirée de la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty qui relie la saisie par les yeux et la saisie par le sens. La notion de la saisie par le sens introduit dans les recherches sémiotiques le « corps » du sujet par le quel Greimas a redéfini la figurativité à la suite des deux concepts de « semiosis » et d'« esthésie ». La semiosis indique la perception de l'objet jusqu'à son reconnaissance par le sujet. L'esthésie est définie comme la rencontre, le fusionnement du sujet et de l'objet et elle définit selon A. J. Greimas, les passions du corps et de l'âme du sujet.²⁹

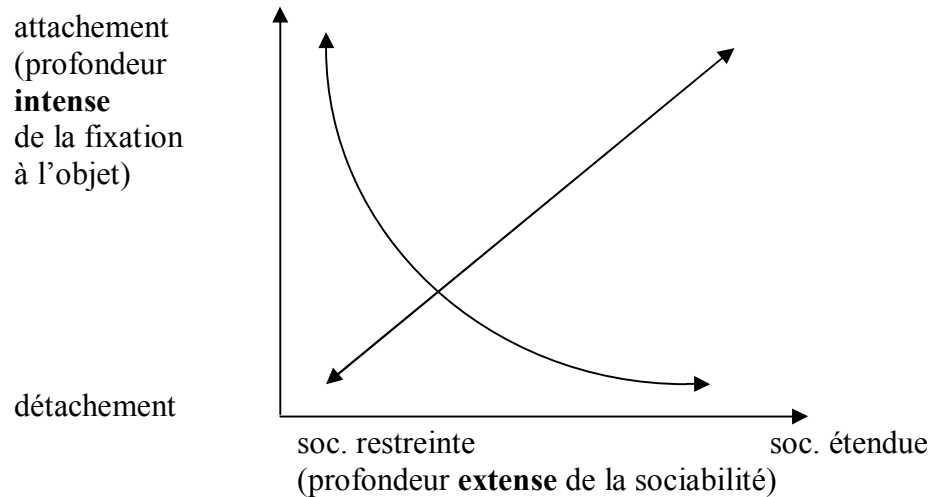
Inspiré par la phénoménologie de la perception, A. J. Greimas ouvre donc la voie à la sémiotique des passions qui s'oriente ensuite vers une sémiotique tensive élaborée par les sémioticiens Jacques Fontanille et Claude Zilberberg. Le concept de « tension » est proposé par ces deux sémioticiens pour définir dans un niveau plus profond la notion de « valence » (valeur de la valeur) qui prend sa place essentielle dans la relation entre le sujet et l'objet³⁰. Donc, la tension apparaît comme l'étendue entre les deux valences et le corps percevant apparaît comme l'espace où les valences sensibles qui se trouvent sur les axes d'extensité et d'étendue sont perçues selon leur caractère graduel, affectif, continu ou dynamique.³¹ À la suite de ces définitions, Jacques Fontanille et Claude Zilberberg proposent quatre valences qui définissent la structure tensive des sujets passionnés : l'intensité, l'extensité, la relation à l'objet et la relation à l'autrui.

²⁹ Nedret Tanyolaç Öztokat, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, Istanbul, Multilingual, 2005, p. 88.

³⁰ Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, **Tension et signification**, Belgique, Mardaga, 1998, (Coll. Philosophie et Langage), p. 12.

³¹ Tanyolaç Öztokat, **op.cit.**, p. 86.

Tableau 7. Structure tensile des sujets passionnés³²



Dans cette nouvelle perspective de la sémiotique, l'étude du sujet se fait, comme nous l'avons vu dans notre présentation, selon ses différentes fonctions et rôles dans le discours. Pourtant, la syntaxe du discours où émerge le sujet en tant que corps sensible, sujet percevant, etc. régi par de différentes modalités est prise comme objet d'étude par Jean-Claude Coquet dans son approche scientifique intitulée « sémiotique des instances » dans laquelle l'identité du sujet est conçue comme l'objet de recherche.

Comme nous avons déjà noté, la sémiotique est élaborée et renouvelée sous l'influence des autres sciences comme la linguistique. C'est à Émile Benveniste que nous devons l'approche linguistique de l'énonciation ; la notion qui est considérée comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. »³³ E. Benveniste a introduit le terme d'instance d'énonciation pour définir l'acte de cette mise en œuvre de la signification dans le discours ; donc comme le précise Louis Panier, ce n'est pas un sujet énonçant, mais c'est l'événement même de l'énonciation. De son côté, Jean-Claude Coquet a renouvelé la notion de l'instance d'énonciation en définissant le sujet selon quatre rôles :

³² Fontanille, Zilberberg, *op.cit.*, p. 26.

³³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

celui du corps : l'instance de base qui *perçoit* le monde.

celui du jugement : l'instance de jugement qui *raisonne* par l'esprit.

celui du « tiers immanent » : l'instance immanente qui régit *en instance de base* les passions, les pulsions et l'inconscient.

celui du « tiers transcendant » : l'instance transcendante qui agit *sur l'instance de base* en régissant les croyances, les idées et les comportements.

Dans toutes ces approches sémiotiques présentées et dans d'autres, nous voyons que le sujet occupe une place essentielle ; notre étude vise les modalités de la manifestation de ce sujet dans le discours autobiographique. Donc, après avoir présenté notre corpus, le genre littéraire auquel appartiennent les œuvres en question et l'évolution et la méthodologie de l'approche scientifique que nous adoptons, nous nous proposons de faire un exposé sur l'approche sémiotique de l'énonciation qui nous guidera lors de nos analyses. L'étude sera centrée sur les éléments et les niveaux énonciatifs ainsi que les opérations à effectuer afin de formuler une syntaxe d'énonciation à l'égard du genre autobiographique.

1.4. Énonciation

Avant de présenter les éléments constitutifs et les opérations nécessaires d'une étude sémiotique de l'énonciation, regardons premièrement quelques définitions de l'énonciation.

Émile Benveniste définit l'énonciation comme la mise en œuvre de la langue³⁴ en mettant le point sur le procès de production de l'énonciation en tant qu'élément de communication puisqu'il s'agit de l'utilisation de la langue par un individu. Cette production est formée de composantes différentes. La question sera donc « quelles sont ces composantes ? ». Nous pouvons trouver une partie de la réponse dans la définition de Joseph Courtés : « Nous concevons ici **l'énonciation** comme une *instance proprement linguistique ou, plus largement, sémiotique, qui est logiquement présupposée par l'énoncé et dont les traces sont repérables dans les discours examinés.* »³⁵ Courtés nous montre qu'il s'agit de deux notions complémentaires, à savoir l'énonciation et l'énoncé. L'acte de l'énonciation crée l'énoncé qui est indispensable pour l'étude vu que nous pouvons repérer les éléments constitutifs de l'énonciation dans l'énoncé seulement. Donc, quand il s'agit des discours écrits, il nous faut étudier l'énoncé pour nous informer sur l'énonciation.

Un autre terme qui se trouve dans la définition de Courtés mérite une étude détaillée dans le cadre de l'approche sémiotique de l'énonciation, à savoir l'instance. Ce terme nous fait réfléchir premièrement sur les conditions empiriques de l'énonciation que nous pouvons très brièvement définir comme l'ensemble de « je – ici – maintenant ». Elles sont empiriques tandis que la mise en discours est effectuée toujours par un débrayage initial, l'opération que

³⁴ Benveniste, **op.cit.**, p. 80.

³⁵ Joseph Courtés, **Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation**, Paris, Hachette, 1991, (Coll. Linguistique, Hachette Université), p. 246.

nous présenterons plus tard dans ce chapitre. Ainsi, l'instance d'énonciation est définie comme « le pôle présupposé par l'énoncé réalisé. »³⁶ La présupposition est issue des composantes de l'énoncé réalisé à la suite d'un débrayage qui se caractérise par l'ensemble de « non-je, non-ici, non-maintenant. » Donc, une instance d'énonciation apparaît comme le « je » qui devient un « non-je » dans l'énoncé ; ce « je » est appelé le sujet d'énonciation et il réfère au « non-je », c'est-à-dire à l'acteur de l'énoncé.

La structure d'énonciation comporte deux instances qui sont l'énonciateur et l'énonciataire. L'énonciateur est le destinataire implicite de l'énonciation et dans les textes, il se distingue du narrateur qui assume le « je » dans l'énoncé à la suite de l'opération du débrayage. De son côté, l'énonciataire aussi, est une instance de l'énonciation vu que la lecture est un acte du langage et il se distingue du narrataire qui est un actant repérable dans l'énoncé.

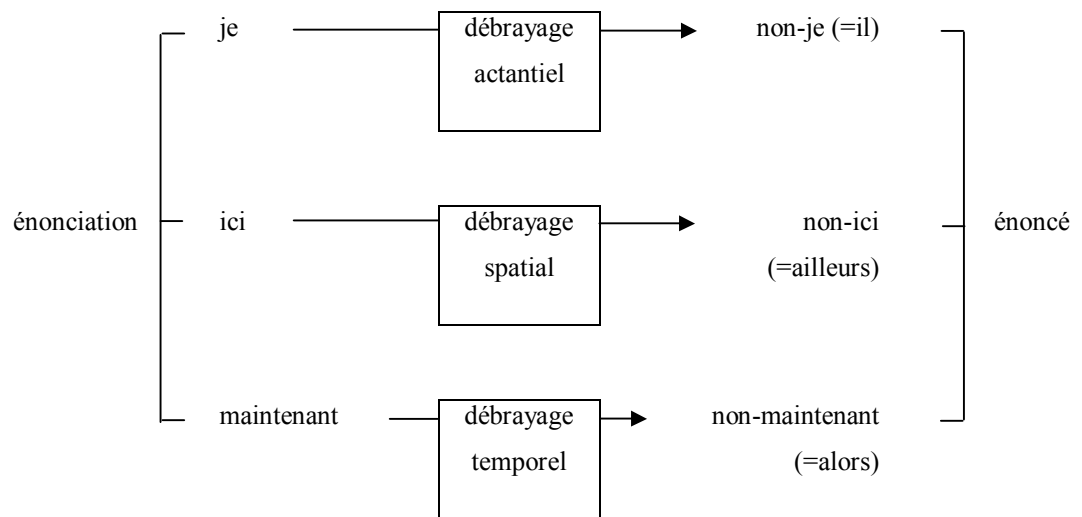
Avant d'aller plus loin dans la théorie sémiotique de l'énonciation, il nous paraît nécessaire de présenter deux opérations qui ont une place essentielle dans la transformation de la mise en discours au discours, autrement dit dans le passage entre l'acte même de l'énonciation et son produit, l'énoncé.

Comme nous l'avons déjà noté, l'énoncé est produit à la suite d'une opération appelé « débrayage ». C'est une « opération énonciative par laquelle le sujet de parole projette 'hors de lui' les catégories sémantiques du /non-je/, /non-ici/, /non-maintenant/, installant du même coup les conditions premières de l'activité symbolique du discours. ».³⁷ Ainsi l'opération de débrayage rend possible la mise en discours de l'énonciation et ses composantes sémantiques.

³⁶ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, **Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Tome 2, Paris, Hachette, 1986, (Coll. Langue Linguistique Communication, Classiques Hachette), p. 114.

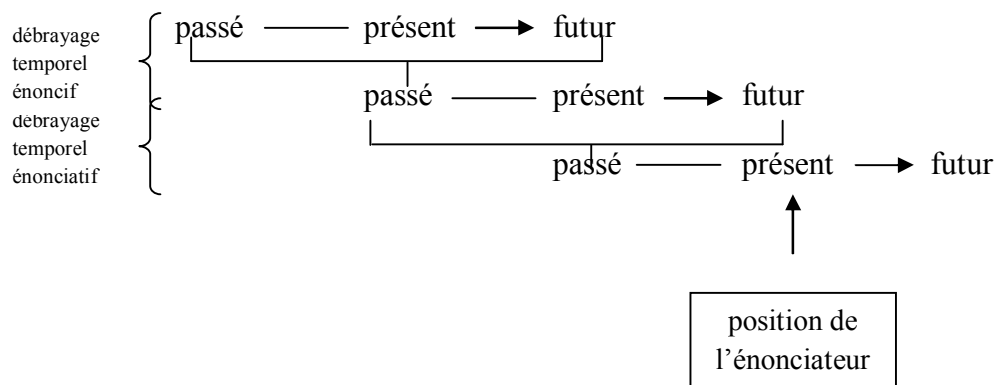
³⁷ Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Nathan, 2000, (Coll. Linguistique, Nathan Université), p. 261.

Tableau 8. Opération de débrayage³⁸



A la lumière du schéma ci-dessus, nous pouvons dire que l'énonciateur situe son récit dans le passé ou dans le futur ou encore dans le présent en effectuant l'opération du débrayage temporel. Mais, quand l'énonciateur est une fois débrayé de son discours par un débrayage dit « initial », dans le cas de plusieurs débrayages opérés, les débrayages suivants changent de niveau et nous les appelons des débrayages temporels énoncifs.

Tableau 9. Débrayage temporel énonciatif et énoncif³⁹



³⁸ Courtés, *op.cit.*, p. 256.

³⁹ *Ibid.*, p. 260. (Nous avons ajouté la distinction entre le débrayage énonciatif et énoncif sur le schéma de J. Courtés.)

Quant au débrayage spatial, il est l'opération qui rend possible à l'énonciateur de présenter à l'énonciataire les différents points de vue en faisant la présentation des choses. Par exemple, l'énonciateur peut choisir de faire une description d'une chose en optant un point de vue « près » à cette chose, ou bien, il peut décider de la décrire de « loin ». Donc, le premier point de vue adopté par l'énonciateur sera présenté à la suite d'un débrayage spatial énonciatif initial ; ce sont les opérations suivantes prendront place dans le niveau de l'énoncé ; la même disposition que les débrayages temporels.

Tableau 10. Débrayage spatial énonciatif et énoncif⁴⁰

plan de l'énoncé (spatialisation énoncive)	
plan de l'énonciation (spatialisation énonciative)	

L'énoncé présuppose toujours l'énonciation. Le même rapport de présupposition est présent dans la relation entre le débrayage et l'embrayage : l'opération d'embrayage est présupposée par un débrayage qui lui est logiquement antérieur. Donc, l'embrayage peut être défini comme l'opération inverse du débrayage ; l'opération qui « désigne l'effet de retour à l'énonciation, produit par la suspension de l'opposition entre certains termes

⁴⁰ **Ibid.**, p. 268.

des catégories de la personne et/ou de l'espace et/ou du temps ainsi que par la dénégarion de l'instance de l'énoncé. »⁴¹

Pour revenir à la notion d'instance, nous tenons à souligner cette constatation de Louis Panier : l'énoncé n'est pas formé seulement des instances énonciatives et/ou énoncives mais il s'agit d'une disposition figurative en trois axes : la temporalité, la spatialité et l'actorialité.⁴² Cette disposition, comme nous venons de le voir, se présente dans l'énoncé grâce à l'opération de débrayage. Pourtant, les composantes temporelles et spatiales ne sont que des coordonnées ; elles ont un sens que par rapport aux acteurs. Donc, dans un premier temps, avant d'étudier la composante actorielle et les procédures qui la rendent observable, il faut distinguer, comme nous avons fait pour les deux autres composantes, la composante actorielle du niveau de l'énonciation et du niveau de l'énoncé.

La composante actorielle énoncive consiste à instaurer les acteurs dans l'énoncé avec la mise en œuvre des opérations de débrayage et d'embrayage. Comme nous avons vu lors de la présentation de la sémiotique narrative-discursive, un acteur est une instance d'énoncé qui assume au moins un rôle actantiel et un rôle thématique. L'objectif de la procédure de l'actorialisation énoncive est d'entourer l'acteur par ses différentes composantes sémantiques et syntaxiques afin de le rendre autonome sur le plan discursif. Ainsi la composante actorielle énoncive est susceptible d'analyses séparées sur le niveau de surface ainsi que sur le niveau profond de l'énoncé.

Au contraire de la relation des instances de l'énoncé qui se trouve sur la dimension pragmatique et cognitive, la relation des instances de l'énonciation est d'ordre purement cognitif.⁴³ La composante actorielle énonciative est donc formée de deux instances de l'énonciation, l'énonciateur et l'énonciataire. Mais

⁴¹ Greimas, Courtés, **Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Tome I, p. 119.

⁴² Louis Panier, « Approches sémiotiques de l'énonciation : une brève présentation. », **Sémiotique&Bible**, 2011, n° 142.

⁴³ Courtés, **op.cit.**, p. 269.

comment se fait la communication entre ces deux instances ? Ici, entre en jeu la fonction métalinguistique qui est définie par le linguiste Roman Jakobson comme l'utilisation d'un langage pour définir le même langage. Dans un discours narrativisé, l'énonciateur rompt la narration pour s'adresser à l'énonciataire pour plusieurs raisons. Le discours issu de cette rupture n'appartient plus au discours narrativisé, à l'histoire racontée et elle n'est pas au niveau de l'énonciation principale. De ce fait, il s'agit, dans la procédure de l'actorialisation énonciative, d'un autre niveau énonciatif qui est porteur de la fonction métalinguistique. Dans un texte narratif, ce niveau intermédiaire peut être présenté sous plusieurs formes ; des notes de bas de page, des énoncés entre parenthèses, des discours référentiels comme discours direct et discours indirect, des dialogues, etc.

À la suite de la présentation des composantes énonciatives et énoncives, nous remarquons clairement qu'il s'agit de plusieurs niveaux énonciatifs. Faisons une récapitulation de ces niveaux :

Énonciation principale : le niveau qui est toujours présumée dans l'énoncé.

Énonciation énoncée : le niveau qui est directement observable dans l'énoncé.

Énonciation narrativisée et/ou figurativisée.

Énonciation rapportée.

Énonciation non-énoncée.

Les différents types de discours appartenant aux différents genres littéraires sont composés par plusieurs niveaux d'énonciation comme la littérature épistolaire, les mémoires, les journaux intimes, les romans, les contes, etc. À la lumière de l'approche sémiotique de l'énonciation, nous nous proposons de faire, dans la partie suivante de notre thèse, une étude des niveaux de l'énonciation, des différents phénomènes énonciatifs et des instances d'énonciation et de l'énoncé apparaissant dans les mémoires de Simone de Beauvoir.

2. Syntaxe énonciative des mémoires

Dans la première partie de l'analyse des trois récits autobiographiques de Simone de Beauvoir, à savoir *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge* et *La Force des choses*, nous nous proposons d'étudier la syntaxe énonciative du discours.

Concernant la disposition énonciative du genre autobiographique, il nous paraît essentiel de mettre en évidence les différentes instances énonciatives et énoncives qui apparaissent aux différents niveaux et qui se manifestent par la présence d'un « je ». De l'utilisation du même pronom personnel provient un chevauchement de ces instances et des niveaux auxquels elles appartiennent. Pourtant, une analyse détaillée des extraits où ces chevauchements se trouvent rendra plus claire la hiérarchie des niveaux énonciatifs et énoncifs du discours et la multiplicité des usages du pronom « je ».

Dans cette partie, nous étudierons également la structure temporelle des mémoires ; l'autobiographie, par sa nature, est un récit rétrospectif où l'énonciation énoncée et l'énoncé énoncé se forment par des opérations de débrayage et d'embrayage spatio-temporels. Nous nous proposons donc d'analyser les extraits qui sont significatifs et qui se trouvent en général au début des mémoires et nous les étudierons dans leur ordre chronologique.

2.1. Mémoires d'une jeune fille rangée

Les premiers mémoires de Simone de Beauvoir intitulés *Mémoires d'une jeune fille rangée* relatent les vingt premières années de l'acteur ; l'instance du niveau de base de l'énonciation qui se manifeste comme le personnage principal dans l'histoire racontée, à savoir l'énoncé énoncé. Le récit commence par la phrase suivante : « Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail. »⁴⁴ Cette première phrase marque le débrayage énonciatif initial. Le « je » de cet extrait n'est pas l'énonciateur qui, par sa nature, pilote tout le récit, mais c'est l'acteur de l'histoire racontée, situé au niveau de base du récit. L'actorialisation est suivie par le procédé de temporalisation avec l'insertion de la date « 9 janvier 1908 » qui n'est pas le temps de l'énonciation mais qui est situé dans un passé par rapport au présent de l'énonciateur. Enfin, « la chambre qui donne sur le boulevard Raspail » apparaît comme le produit de la spatialisation énonciative en tant qu'espace introduit où se passe l'histoire. A la suite de ces remarques, nous dirons que le débrayage énonciatif initial déclenche l'histoire dont tous les éléments narratifs sont posés. Ce débrayage initial marque aussi la disposition de l'énonciateur : il projette un non-je qui dit « je », un non-maintenant qui est représenté par la date et un non-ici par la définition de la chambre.

Malgré la définition du discours autobiographique dont l'énonciateur se situe dans le présent par rapport au passé de l'histoire, nous n'avons pour le moment aucun indice sur la disposition temporelle de l'énonciateur. Pourtant, la phrase suivante précise où il se trouve par rapport à son discours déjà débrayé : « Je tourne une page de l'album ; maman tient dans ses bras un bébé qui n'est pas moi ; je porte une jupe plissée, un béret, j'ai deux ans et demi, et

⁴⁴ de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, p. 11.

ma sœur vient de naître. »⁴⁵ Le « je » qui tourne une page de l'album n'est évidemment pas l'acteur ; c'est une autre instance de l'énoncé qui se situe au présent pour raconter une histoire qui se déroule au passé. Et à la différence de l'acteur de la phrase initiale, il se situe sur la dimension cognitive car il est une instance qui porte un jugement sur son passé, et sur la dimension pratique car il se remémore son passé en consultant les albums photos. D'ailleurs, la suite de la phrase dont les verbes sont au présent marque toujours la présence de l'instance que nous appellerons « instance mémorialiste » : elle utilise le présent car elle identifie une photo qu'elle est en train de regarder. Ces verbes appartiennent à son présent et non pas au passé qu'elle raconte. Avec cette phrase, nous nous rapprochons de l'énonciateur qui se situe hiérarchiquement au dessus de l'acteur et de l'instance mémorialiste qu'il projette par le débrayage initial. Donc, il s'agit d'un embrayage partiel qui rompt la narration ; l'énonciateur sort de l'énoncé énoncé assumé par le « je » de l'acteur et entre dans l'énonciation énoncée assumée par le « je » de l'instance mémorialiste.

Nous avons noté que l'instance mémorialiste porte un jugement sur son passé : « J'en fus, paraît-il, jalouse, mais pendant peu de temps. Aussi loin que je me souviens, j'étais fière d'être l'aînée : la première. »⁴⁶ La jalousie de l'acteur envers sa petite sœur qui vient de naître ne dure pas longtemps ; cet événement provoque chez l'acteur un sentiment de fierté. Cette remarque est faite par l'instance mémorialiste qui domine son récit ainsi que son passé ; elle juge au présent les sentiments de la petite fille qu'elle était et qui apparaît comme l'acteur dans son énoncé. Ce type d'énoncé qui appartient à l'instance mémorialiste apparaîtra dans plusieurs extraits des mémoires en apportant différentes valeurs, comme ce dernier qui fournit une information supplémentaire sur l'acteur.

Un autre énoncé de l'instance mémorialiste, qui suit le précédent, ne porte pas pourtant la valeur d'information supplémentaire : « De mes premières

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

années, je ne retrouve guère qu'une impression confuse : quelque chose de rouge, et de noir, et de chaud. »⁴⁷ Nous sommes encore une fois rapprochés de l'énonciateur ; cette phrase et la phrase de l'instance mémorialiste qui « tourne une page de l'album » nous renvoient au présent de l'énonciateur qui produit son énoncé. Ce type d'énoncé partiellement embrayé nous présente l'acte de production de l'énonciation sans nous donner des informations supplémentaires sur l'acteur de l'énoncé.

Un troisième type d'énoncé est présent dans le discours de l'instance mémorialiste : « Adulte, j'aurais voulu brouter les amandiers en fleur, mordre dans les pralines du couchant. Contre le ciel de New York, les enseignes au néon semblaient des friandises géantes et je me suis sentie frustrée. »⁴⁸. C'est un énoncé prospectif dans le discours autobiographique : l'instance mémorialiste met en valeur les éléments de son enfance en les liants aux éléments de son temps adulte. Mais comme c'est une prospection dans la rétrospection, « enfance » et « âge adulte » sont du passé par rapport à l'énonciation présente. Dans cet énoncé, il s'agit d'une opération d'embrayage énoncif spatio-temporel tandis que l'instance mémorialiste ne fonctionne pas sur le plan spatio-temporel de l'énonciation ; elle fait une projection au futur en restant dans l'énoncé énoncé. À la suite de ces remarques, nous pouvons noter que l'instance mémorialiste n'a pas de position temporelle ferme ; elle n'est pas un acteur temporellement fixé, mais elle peut faire des liens entre divers moments du temps de l'énoncé. D'ailleurs, dans l'énoncé le futur est marqué par deux modes temporels : le conditionnel qui introduit le futur dans le passé et le passé composé qui introduit un acte achevé dans le discours. L'utilisation des temps du passé positionne l'énonciataire dans l'énoncé énoncé à la différence du présent qui le situe dans le niveau de l'énonciation énoncé.

L'acte de jugement apparaît de temps en temps dans l'énoncé de l'instance mémorialiste : « Je me suis souvent interrogée sur la raison et le sens de mes rages. Je crois qu'elles s'expliquent en partie par une vitalité fougueuse

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 14.

et par un extrémisme auquel je n'ai jamais tout à fait renoncé. »⁴⁹ Dans cette phrase, il s'agit du présent et du passé composé. Pourtant la valeur du passé composé est différente de celle de l'énoncé que nous avons analysé précédemment. Par un embrayage temporel, l'instance mémorialiste rompt encore une fois la narration pour y introduire non une information supplémentaire mais un jugement sur les comportements de l'acteur. Le passé composé, ici, marque un acte qui a duré pendant quelque temps ; il ne s'agit pas de « s'interroger » ou de « renoncer » juste au moment de l'énonciation, au contraire, ces actes ont commencé avant la production de l'énonciation et dans l'énonciation énoncée, nous lisons les résultats de ces actes cognitifs transmis par le présent des formes verbales « croire » et « s'expliquer ».

Pendant la narration de l'histoire de son enfance, l'instance mémorialiste décide de nous informer sur l'histoire de ses parents en nous avertissant d'abord sur ce qu'elle va raconter : « Il est temps de dire, dans la mesure où je le sais, qui ils étaient. »⁵⁰ Cet énoncé qui n'appartient pas à la narration ni à l'histoire racontée se caractérise par l'acte de « dire » dont le sujet s'adresse à l'énonciataire. Pourtant, le « je » de cet énoncé n'a pas tout le savoir sur l'histoire qu'il va raconter, il signale que le contenu de son énoncé sera dans les limites de son savoir soit dans l'énoncé précédent soit dans l'énoncé suivant : « Sur l'enfance de mon père, je ne possède que peu de renseignements. »⁵¹ Un autre élément du premier énoncé nous paraît important pour l'analyse : la marque temporelle « il est temps » nous renvoie au temps de l'énonciation : à un temps précis de son acte de l'énonciation, l'énonciateur décide de parler de ses parents avant de continuer à raconter son histoire. C'est une énonciation énoncée temporellement embrayée et assumée par l'instance mémorialiste qui se situe aux niveaux cognitif et pratique.

Au niveau de l'énonciation énoncée assumée par l'instance mémorialiste, il s'agit des extraits qui ont une valeur de bilan de ce qu'elle a

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹ *Ibid.*

raconté dans les pages précédentes : « Ainsi, l'image que je retrouve de moi aux environs de l'âge de raison est celle d'une petite fille rangée, heureuse et passablement arrogante. »⁵² Dans ce bilan, l'instance mémorialiste s'identifie clairement à l'acteur en disant « l'image de moi ». Cette identification pose sous nos yeux l'une des caractéristiques du genre autobiographique où l'acteur n'est pas une autre personne que l'énonciateur dont l'énoncé sert à raconter sa propre vie. La phrase suivante présente le savoir de l'énonciateur sur son histoire : « Deux ou trois souvenirs démentent ce portrait et me font supposer qu'il eut suffi de peu de chose pour ébranler mon assurance. »⁵³ Le jugement de l'instance mémorialiste porte sur le sentiment d'assurance de l'acteur à qui elle s'identifie : c'est un jugement sur son passé : l'instance mémorialiste se trouve toujours sur la dimension cognitive en tant que sujet de savoir et sur la dimension pratique en « s'énonçant » en tant que sujet de faire.

En fin de compte, nous voyons plusieurs types d'énoncés assumés par les différentes instances, soit par l'instance mémorialiste, soit par l'acteur du discours. Avant de faire l'étude des deuxièmes mémoires, il nous paraît essentiel de faire un tableau récapitulatif sur les niveaux auxquels apparaissent les différents « je » des *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Tableau 11. Instances des premiers mémoires :

La position du « je »	Le niveau assumé par le « je »	Disposition temporelle
Acteur	Énoncé	temps de l'énoncé
Instance mémorialiste	Énonciation énoncée	divers moments du temps de l'énoncé

⁵² *Ibid.*, p. 82.

⁵³ *Ibid.*, p. 82.

Quant aux divers types d'énoncés, ils sont, par leur nature, la projection de l'énonciation principale dont nous avons repéré les éléments du dispositif énonciatif.

Tableau 12. Différents valeurs de l'énonciation énoncée

Valeur	Temps
Information supplémentaire pour le lecteur	Mode indicatif - Présent
Jugement de l'instance mémorialiste porté sur l'acteur de l'énoncé	Mode indicatif - Présent
Prospection dans la narration (le lien entre l'enfance et l'âge adulte)	Mode conditionnel
Explication de l'acte de production des mémoires	Mode indicatif - Présent
Bilan des années relatées	Mode indicatif - Présent

À ce niveau d'analyse, on est loin d'identifier l'énonciation principale puisqu'elle est à un niveau supérieur par rapport à l'énoncé et à l'énonciation énoncée des mémoires. Donc, il faut la repérer en dehors de la narration puisque on est loin d'identifier. Elle peut apparaître dans les prologues et épilogues des deuxième et troisième mémoires de Simone de Beauvoir ainsi que dans d'autres phénomènes énonciatifs que nous examinerons dans la partie suivante de notre analyse.

2.2. La Force de l'âge I

Dans la première partie des deuxièmes mémoires de Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, il est question de la vie de l'écrivaine entre les années 1928 et 1939. Les mémoires commencent par un petit chapitre non-narratif que l'énonciateur nomme « prologue » et continuent jusqu'à la fin de la première partie par la narration du vécu.

2.2.1. Prologue

Le prologue commence par cette phrase : « Je me suis lancée dans une imprudente aventure quand j'ai commencé à parler de moi : on commence, on n'en finit pas. »⁵⁴ Le « je » de cette première phrase est assumé par l'énonciateur principal des mémoires qui sont considérés comme « une imprudente aventure ». Avant de commencer la narration de sa vie, l'écrivain informe l'énonciataire des mémoires de son projet autobiographique. Le passé composé n'est pas alors le temps narratif traditionnellement utilisé dans le mode fictif mais il renvoie au temps de la production de l'énonciation des premiers mémoires. D'ailleurs, l'énonciateur assume son rôle d'écrivain en utilisant le pronom « on » qui représente, dans ce cas, tous les écrivains qui se trouvent dans un projet autobiographique. Le « on » se présente comme une instance « collective » à la différence du « je » qui est toujours une instance « individuelle ».

De plus, avec l'accord du verbe « se lancer », nous savons nettement que l'écrivain est une femme qui assume le rôle de l'énonciateur des mémoires car elle parle dans ces mémoires de « soi-même » : ce qui nous permet

⁵⁴ de Beauvoir, *La force de l'âge*, p. 11.

d'appeler, dans la suite de notre étude, l'énonciateur des mémoires comme énonciatrice. Cela souligne encore une fois l'identification des trois « je » apparaissant dans les premiers mémoires et dans le prologue des deuxièmes : l'acteur principal, l'instance mémorialiste et l'énonciatrice sont la même personne qui apparaît comme « sujet » dans différents niveaux énonciatifs et énoncifs des mémoires. Pourtant, la différence des niveaux crée un décalage entre ces instances tandis que ces trois instances n'occupent pas la même fonction d'une part et que d'autre part, le « je » renvoie toujours à celui qui parle. Donc, il s'agit de quatre « je » qui font partie de la même histoire, à savoir l'histoire de la vie de Simone de Beauvoir et qui émergent dans différents niveaux de l'énonciation de cette histoire. Montrons toutes ces instances dans un tableau pour faciliter la lecture de la suite de notre étude :

Tableau 13. Instances des deuxièmes mémoires :

La position du « je »	Le niveau assumé par le « je »
Acteur	Énoncé (niveau de base)
Instance mémorialiste	Énonciation énoncée
Énonciatrice principale	Énonciation principale
Instance écrivaine	Énonciation principale

Nous avons proposé de prendre comme un tout les trois mémoires de Simone de Beauvoir étant donné qu'ils traitent des différents âges de l'écrivain. Ainsi les références aux premiers mémoires qui se trouvent dans le prologue et dans l'énonciation énoncée de la narration des deuxièmes mémoires créent et assurent-elles cet effet de l'intégralité des trois mémoires :

« Mes vingt premières années, il y a longtemps que je désirais me les raconter ; je n'ai jamais oublié les appels que j'adressais, adolescente, à la

femme qui allait me résorber en elle, corps et âme : il ne resterait rien de moi, pas même une pincée de cendres ; je la conjurais de m'arracher un jour à ce néant où elle m'aurait plongée. Peut-être mes livres n'ont-ils été écrits que pour me permettre d'exaucer cette ancienne prière. »⁵⁵

La phrase ci-dessus est significative à l'égard du sens du projet autobiographique de Simone de Beauvoir et des « je » qui occupent différentes positions aux niveaux énonciatifs et énoncifs. Laissons le projet autobiographique à la partie consacrée au programme d'écriture du sujet et examinons les instances. Dans cet extrait, il y en a qui assument le « je » en occupant différentes positions énonciatives et énoncives. Nous avons repéré quatre positions que nous montrerons à l'aide du tableau suivant :

Tableau 14. Positions énonciatives qu'occupent les instances

Acteur des premiers mémoires	Instance écrivaine	Énonciatrice des mémoires (phase antérieure de l'énonciation)	Énonciatrice des mémoires (phase actuelle de l'énonciation)
« <i>mes</i> vingt premières années »	« <i>mes</i> livres »	« <i>je</i> désirais »	« <i>me</i> les raconter »
« <i>j'</i> adressais »	« <i>me</i> permettre »	« <i>je</i> n'ai jamais oublié »	
« <i>me</i> résorber »		« <i>je</i> la conjurais »	
« rien de <i>moi</i> »			
« <i>m'</i> arracher »			
« <i>m'</i> aurait plongée »			

⁵⁵ Ibid., p. 11.

Parmi ces quatre positions, celles de l'acteur et de l'énonciatrice des mémoires en tant qu'écrivaine sont assez nettes. Pourtant les deux dernières méritent une étude plus approfondie. La position que nous avons définie comme l'énonciatrice des mémoires placée au passé du présent de l'énonciation est obtenue par un décalage temporel. Le passé composé et l'imparfait qui sont utilisés pour les actes de cette instance portent non sur un moment précis mais sur un passé révolu et étendu par rapport au présent de l'énonciation. Nous pouvons dire que ces actes indiquent l'intention de l'énonciatrice en tant qu'écrivain et le motif de son projet autobiographique. Cette instance est établie par l'énonciatrice avant la rédaction ou la publication des mémoires : elle est placée comme énonciataire du premier niveau qui renvoie le lecteur des mémoires à un deuxième niveau. Expliquons les niveaux : le fragment « me les raconter » place l'énonciatrice comme énonciataire d'origine des mémoires tandis que l'instance écrivaine projette de raconter sa vie à « soi-même ». Le lecteur s'introduit donc dans un deuxième temps comme instance énonciataire. D'ailleurs, nous verrons plus nettement ces deux niveaux lors de l'étude des chapitres narratifs.

Quant au décalage temporel, l'extrait suivant l'illustre très précisément : « A cinquante ans, j'ai jugé que le moment était venu ; j'ai prêté ma conscience à l'enfant, à la jeune fille abandonnée au fond du temps perdu, et perdues avec lui. Je les ai fait exister en noir et blanc sur du papier. »⁵⁶ L'énonciatrice principale, en tant qu'écrivain, a décidé de commencer à raconter sa vie à l'âge de cinquante et elle s'est identifiée à l'acteur principal de ses premiers mémoires. C'est un acte passé par rapport au présent de l'énonciation du prologue ; l'énonciatrice utilise le passé composé, pourtant ce n'est pas un passé fictif qui se trouve au niveau de l'énoncé. Nous sommes toujours au niveau de l'énonciation principale assumée par l'énonciatrice : l'instance écrivaine nous raconte, hors de la narration, le parcours qui l'amène à commencer à raconter sa vie.

⁵⁶ Ibid.

Le temps du prologue change dès que l'énonciatrice commence à expliquer le contenu et le style de ses deuxièmes mémoires : nous ne sommes pas au temps passé où elle a expliqué la création et l'importance de ses premiers mémoires, mais nous sommes au présent de l'énonciation où l'énonciatrice est en train de parler de ses deuxièmes mémoires. Relativement au futur qu'elle utilise souvent pour caractériser la lecture de *La Force de l'âge*, il s'agit de deux motifs possibles à l'égard de l'utilisation du futur : soit l'énonciatrice n'a pas encore commencé à l'écrire soit le futur marque l'ordre de lecture des mémoires. Le prologue, par sa fonction, n'est pas identique à une préface qui est créée toujours après la lecture de l'œuvre : ce chapitre assumé par l'énonciatrice des mémoires peut être écrit avant ou après la production des chapitres où elle raconte l'histoire de sa vie. La position de l'énonciatrice n'est pas claire à l'égard de la production du prologue mais du point de vue d'énonciataire, il s'agit d'un non-commencement à la lecture des mémoires tandis que le prologue est tout au début de *La Force de l'âge*.

Tableau 15. Temporalisation dans *La Force de l'âge*

	Passé de l'énonciation	Présent de l'énonciation	Futur de l'énonciation
Niveau de l'énonciation	« j'ai raconté sans rien omettre mon enfance, ma jeunesse »	« je dois les prévenir que je n'entends pas leur dire tout »	« je laisserai résolument dans l'ombre beaucoup de choses »
	<i>Mémoires d'une jeune fille rangée</i>	Prologue de <i>La force de l'âge</i>	<i>La force de l'âge</i>

L'énonciatrice indique d'avance qu'il y aura des restrictions dans quelques parties de son histoire pour ce qui concerne la vie des autres

personnes. Donc, le degré de sincérité que nous trouvons dans les premiers mémoires est diminué : les omissions seront présentes dans l'énoncé des deuxièmes mémoires contrairement aux premiers mémoires où elle a raconté sa vie « sans rien omettre ». Pourtant, dans la narration, l'énonciatrice effectue des omissions explicites que nous remarquons facilement à partir de ces éléments comme les noms des personnes : « Le docteur A... soigna ma sœur quand elle eut la grippe [...] »⁵⁷ L'énonciatrice ne donne pas les raisons de ce type d'omission que nous trouvons fréquemment dans les mémoires de Simone de Beauvoir. Mais il est possible qu'elle effectue ce procédé pour protéger le nom de la famille du docteur.

Quant à l'énonciataire qui est explicitement présent dans cet extrait, l'utilisation des pronoms personnels nous pousse à réfléchir sur le degré de sa présence. L'écrivain ne s'adresse pas à son lecteur directement : au lieu de dire « je dois vous prévenir et je n'entends pas vous dire tout », il utilise « les » et « leur », les pronoms personnels à la troisième personne. Cette manière d'adresse introduit deux énonciataires dans deux niveaux différents que nous avons déjà notés : le premier qui assume le « vous » implicite et qui s'adresse au deuxième assumant le « leur » explicite. Donc, il y a, dans les mémoires, un énonciataire médiateur qui se trouve au niveau de l'énonciation et un énonciataire lecteur qui se trouve au niveau de l'énoncé. Ainsi l'énonciataire lecteur n'assume pas l'énonciation qui apparaît sous forme de prologue mais il assume l'énoncé qui se caractérise par la narration autobiographique. Nous avons déjà noté que l'un des « je » qui apparaît dans le prologue assumait la position d'énonciataire du premier niveau qui renvoyait le lecteur à un deuxième niveau. Donc l'énonciataire médiateur est ce « je » que l'énonciatrice a introduit en disant « me les raconter ».

⁵⁷ **Ibid.** p. 116.

Tableau 16. Instances des différents niveaux énonciatifs

1 ^{er} niveau	2 ^{ème} niveau
Énonciataire médiateur	Énonciataire lecteur
Instance mémorialiste	Lecteur
« me » explicite	« leur » explicite

D'ailleurs, avec une note de bas de page placée à la fin du prologue, nous voyons mieux la différence entre les deux types d'énonciataires :

« J'ai consenti, dans ce livre, à des omissions : jamais à des mensonges. Mais, il est probable que dans des petites choses ma mémoire m'a trahie ; les légères erreurs que le lecteur relèvera peut-être ne compromettent certainement pas la vérité de l'ensemble. »⁵⁸

Ici, l'énonciatrice s'adresse implicitement à l'énonciataire médiateur : elle dit qu'il faut avertir l'énonciataire lecteur sur les petites erreurs qui ne doivent pas compromettre l'intégralité de la vérité de l'énoncé. C'est l'énonciataire médiateur qui a la fonction de transmettre ce savoir à l'énonciataire lecteur tandis que l'énonciatrice ne s'adresse jamais directement au lecteur. Pourtant, il n'y a aucun acte d'énonciation inscrit dans le texte qui assure cette fonction, c'est sa position introduite implicitement par l'énonciatrice qui lui attribue cette fonction.

« D'autre part, ma vie a été étroitement liée à celle de Jean-Paul Sartre ; mais son histoire, il compte la raconter lui-même, et je lui abandonne ce

⁵⁸ **Ibid.**, p. 13.

soin. Je n'étudierai ses idées, ses travaux, je ne parlerai de lui que dans la mesure où il est intervenu dans mon existence. »⁵⁹

A la suite de cette citation, le deuxième acteur est annoncé par l'énonciatrice : Jean-Paul Sartre qui fut le compagnon de Simone de Beauvoir pendant toute sa vie prendra sa place comme acteur dans l'énoncé mais « leur » histoire sera traitée par l'énonciatrice dans les limites de cette relation afin de respecter la vie privée de son compagnon.

2.2.2. Chapitres narratifs

Après l'énonciation principale qui apparaît sous forme de prologue, nous passons à la narration autobiographique assumée par l'acteur principal : « Ce qui me grisa lorsque je rentrai à Paris, en septembre 1929, ce fut d'abord ma liberté. »⁶⁰ Dans l'énoncé, il s'est passé vingt et un ans depuis la première phrase des premiers mémoires qui introduisait la date de 1908. Nous avons avancé de vingt et un ans dans le temps de l'énoncé qui reste toujours passé par rapport au temps de l'énonciation. L'acteur principal n'est plus un enfant ; elle est devenue une jeune femme.

Comme dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, il s'agit dans *La Force de l'âge* des ruptures de la narration qui marquent la présence d'une autre instance : l'instance mémorialiste :

« Aujourd'hui, ce qui me semble le plus important dans ces conversations, ce sont moins les choses que nous disions que celles que nous prenions pour accordées : elles ne l'étaient pas ; nous nous

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., p. 17.

trompions, à peu près en tout. Pour nous définir il faut faire le tour de ces erreurs car elles exprimaient une réalité : celle de notre situation. »⁶¹

Dans cet extrait, nous avons quelques points importants à étudier. Commençons par la position temporelle de l'instance mémorialiste par rapport à l'acteur et notons encore une fois qu'elle se trouve à un niveau plus proche de l'énonciation principale. Le présent marque le temps de l'énonciation : lors de la production de l'écriture, l'énonciatrice interprète les événements qu'elle est en train de remémorer et reflète ses interprétations au lecteur par le biais de l'instance mémorialiste.

Comme dans les premiers mémoires, l'énonciation énoncée est assumée par l'instance mémorialiste qui apparaît avec ses composantes pratiques et cognitives. Remémorer son passé, critiquer les actes de l'acteur de l'énoncé sont des actes de nature cognitif. Dans cet extrait, il s'agit d'un acte cognitif caractérisé par le jugement de l'énonciatrice et de l'instance mémorialiste porté sur les actes de l'acteur.

Quant aux acteurs, il s'agit d'une nouvelle instance de l'énoncé représentée par le pronom personnel « nous ». Le contenu du paragraphe dans lequel se trouve l'extrait ci-dessus révèle l'identité des acteurs qui composent l'instance « nous » : ce sont Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre.

Comme prévu dans le prologue, Jean-Paul Sartre est intervenu comme acteur dans la narration assumé soit par le pronom personnel « il » soit par son nom dans un premier temps : « Sartre était venu me voir en Limousin ; il était descendu à l'hôtel de la Boule d'Or, à Saint-Germain-les-Belles [...] »⁶² Mais sa disposition actorielle ne reste pas fixée à ces formes, le « il » de Jean-Paul Sartre entre dans un chevauchement avec le « je » de Simone de Beauvoir en tant qu'acteur. Ainsi est créée une autre instance assumée par « nous » qui assure « la liaison étroite » des vies des deux acteurs soulignée par l'énonciatrice dans le prologue. L'extrait ci-dessus, assumé par l'instance

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² *Ibid.*, p. 19.

mémorialiste, est introduit dans la narration pour définir la nature de cette relation.

Dans les deuxièmes mémoires, l'acteur principal est une jeune agrégée de philosophie : elle fait des lectures philosophiques et tente de pratiquer les idées qu'elle adopte. Mais, placée au futur par rapport à l'acteur, l'instance mémorialiste critique et interprète ces idées et ces pratiques selon son savoir qui est plus large que celui de l'acteur. Il s'agit des fragments de l'énonciation énoncée qui paraissent porter sur les pensées philosophiques de l'énonciatrice :

« Il couvrirait une expérience réelle. Dans toute activité une liberté se découvre, et particulièrement dans l'activité intellectuelle parce qu'elle fait peu de place à la répétition [...] »⁶³

Le présent n'a pas la valeur d'un acte ou d'une idée qui est en train de se réaliser dans le temps de l'énonciation mais il a une valeur de vérité générale : d'ailleurs, dans cette phrase, il est utilisé pour expliquer une idée philosophique sur la liberté. Pourtant, la subjectivité est présente même dans cette énonciation énoncée car c'est une proposition de l'énonciatrice qui pense de cette manière. Il nous semble nécessaire de donner quelques autres exemples sur ce type d'énonciation énoncée :

« Le bonheur est une vocation moins commune qu'on imagine. Il me semble que Freud a tout à fait raison de le lier à l'assouvissement de convoitises enfantines ; [...] Je l'ai remarqué souvent : les gens dont les premières années ont été dévastées par un excès de misère, d'humiliation, de peur, ou – surtout – de ressentiment, ne sont capables, dans leur maturité, que de satisfactions abstraites : argent, honneurs, notoriété, puissance, respectabilité. Précocement en proie à autrui et à eux-mêmes, ils se sont détournés d'un monde qui ne leur reflète plus tard que leur ancienne indifférence. »⁶⁴

⁶³ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 35-36.

Simone de Beauvoir s'intéresse aux sciences sociales comme la philosophie, la psychologie ou la sociologie. Le paragraphe ci-dessus atteste de cet intérêt : sous la lumière de l'approche psychanalytique de S. Freud, l'énonciatrice tente de définir les comportements humains avant de raconter un événement de sa vie qui peut être expliqué selon ce savoir.

Le type d'énonciation énoncée portant sur une idée philosophique ou sur une vérité générale se trouve fréquemment dans les deuxièmes mémoires dans lesquels l'énonciatrice ne donne pas place seulement à l'histoire de sa vie, mais tente aussi d'expliquer les idées, les prises de positions de l'acteur en les commentant, en les interprétant et en les comparant à celles qu'elle adopte au présent de l'énonciation. Le discours du niveau de l'énonciation énoncée devient un exposé comparé des idées par le biais des extraits. Cette comparaison est faite aussi en ce qui concerne les thèmes de la vie privée:

« Dans ma jeunesse, j'affirmais le contraire : j'étais alors trop encline à penser que ce qui valait pour moi valait pour tous.

Aujourd'hui, en revanche, je m'irrite quand des tiers approuvent ou blâment les rapports que nous avons construits sans tenir compte de la particularité qui les explique et les justifie : ces signes jumeaux, sur nos fronts. »⁶⁵

Dans les paragraphes ci-dessus, la comparaison entre les temps de l'acteur et de l'énonciatrice est introduite par les marques temporelles « dans ma jeunesse » et « aujourd'hui ». D'ailleurs, il s'agit d'une dichotomie temporelle qui marque aussi la relation entre l'énoncé (non-maintenant) et l'énonciation (maintenant). En plus, la comparaison marque une corrélation que nous relevons à la suite de la locution « en revanche ». Cette dichotomie nous montre clairement l'organisation temporelle de l'énonciation des mémoires :

⁶⁵ **Ibid.**, p. 33-34.

Tableau 17. Disposition temporelle énonciative

« dans ma jeunesse »	« aujourd'hui »
non-maintenant	Maintenant
énoncé énoncé / énonciation énoncée	énonciation énoncée
acteur / instance mémorialiste	Énonciatrice

Au début de *La Force de l'âge*, nous trouvons bien des extraits où l'instance mémorialiste prend en charge des événements qui n'appartiennent pas au temps du récit :

« Cela n'implique pas qu'à mes yeux la sincérité soit pour tout le monde, en tout cas, une loi ni une panacée ; j'ai eu maintes occasions, par la suite, de réfléchir sur ses bons et sur ses mauvaises usages. J'ai indiqué un de ses dangers dans une scène de mon dernier roman *Les Mandarins*. »⁶⁶

L'énonciatrice utilise le passé composé pour faire une référence à un temps passé au niveau de l'énonciation : après avoir réfléchi sur la question de la sincérité, il l'a traitée dans « son dernier roman » publiée 6 ans avant de *La Force de l'âge*. Alors, le passé composé n'est pas une marque de la fiction car l'événement raconté n'appartient pas au temps de l'histoire : ce qui introduit cet extrait dans le niveau de l'énonciation énoncée. Un autre exemple assure cette position temporelle :

« J'ai tenté de montrer dans *Le Deuxième Sexe* pourquoi la situation de la femme l'empêche encore aujourd'hui d'attaquer le monde à sa racine ; je

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

souhaitais le connaître, l'exprimer, mais jamais je n'avais envisagé de lui arracher à la force de mon cerveau ses ultimes secrets. »⁶⁷

L'énonciatrice fait encore une fois référence à une autre œuvre qui a marqué un grand succès dans le monde entier après sa publication en 1949, onze années avant celle de *La Force de l'âge*. Le verbe « tenter » conjugué au passé composé marque donc cette distance temporelle d'onze années et non une rétrospection au niveau de l'histoire racontée tandis que nous sommes dans l'énonciation énoncée assumée par l'instance mémorialiste. Pourtant, les adverbes de temps « encore » et « aujourd'hui » marquent le présent de l'énonciation : l'énonciatrice a traité le sujet de la condition féminine dans son ouvrage intitulé *Le Deuxième Sexe* mais elle n'arrive pas à aborder quelques thèmes qu'elle y a traité même au jour de la production de l'énonciation tandis que le troisième adverbe « jamais » garantit la présence de ces questions pour toujours. Pourtant, « jamais » nous renvoie aussi au présent de l'énonciation dont l'énonciatrice peut dire « je n'avais jamais envisagé (alors) jusqu'à présent ». En plus, ces références ne sont pas données seulement par l'instance mémorialiste mais dans les notes de bas de page, nous trouvons l'énonciatrice qui mentionne de ses autres œuvres.

Comme dans le prologue, dans la narration aussi nous trouvons des transitions de l'énoncé à l'énonciation énoncée qui portent la valeur d'information sur le contenu des mémoires : « Pour beaucoup de raisons sur lesquelles je reviendrai, cette théorie m'arrangeait et je l'adoptai avec enthousiasme. »⁶⁸ La narration est rompue par une courte forme verbale au futur : l'instance mémorialiste y intervient pour informer le lecteur qu'elle va traiter ce sujet dans les pages suivantes. Ces interventions sont abondamment présentes dans la narration et formellement courtes, elles ne troublent pas le continuum de la narration malgré l'embrayage temporel énonciatif car le décalage temporel effectué n'occupe pas une importante place lors de la

⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

lecture : « [...] nous dînâmes à une petite table, tout près de l'âtre, en buvant un vin dont je me rappelle encore le nom : 'le Mas de la dame'. »⁶⁹

⁶⁹ **Ibid.**, p. 71.

2.3. La Force de l'âge II

Dans la deuxième partie de *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir relate les années de guerre qui se placent entre 1939 et 1944. Comme la première partie, la deuxième partie commence par un court discours de l'énonciatrice qui apparaissant au niveau de l'énonciation principale et continue par les chapitres narratifs qui apparaissent dans deux niveaux énonciatifs, à savoir l'énonciation énoncée et l'énoncé énoncé.

2.3.1. Prologue

Le prologue de la deuxième partie commence par les impressions de l'énonciatrice sur l'écriture : « L'ennui, quand on s'attelle à un ouvrage de longue haleine et composé avec rigueur, c'est que, bien avant, de l'avoir achevé, on cesse de coïncider avec lui : le moment présent ne peut pas s'y déposer. »⁷⁰ Dans un premier temps, comme dans le prologue de la première partie, l'énonciatrice assume son identité d'écrivain et utilise le pronom « on » pour s'identifier à tous les écrivains : pour eux, il vient un temps où leurs identités présentes ne coïncide pas avec la personne qu'ils sont en train de raconter. Pour un mémorialiste, cela signifie le temps de raconter le changement subi par l'acteur de l'énoncé : « C'est cette transformation que je vais raconter. »⁷¹ En plus, l'énonciatrice y définit l'état initial et l'état final de ce changement ; c'est une transformation des manières à saisir, à percevoir le monde : « Plutôt, je cessai de concevoir ma vie comme une entreprise

⁷⁰ *Ibid.*, p. 423.

⁷¹ *Ibid.*, p. 424.

autonome et fermée sur soi ; il me fallut découvrir à neuf mes rapports avec un univers dont je ne reconnaissais plus le visage. »⁷²

Quant aux temps utilisés dans l'énonciation principale, il s'agit du présent qui renvoie directement au moment de l'énonciation, et de formes du passé comme le passé simple, le plus-que-parfait et l'imparfait qui renvoient au passé de l'énonciation. Pourtant, les événements qui sont au passé ne font pas partie du temps du récit ; l'énonciatrice met le point sur un événement passé lors de son acte de production de l'énonciation :

« J'ai traversé des semaines, des mois où j'étais incapable de travailler ; mais aussitôt devant mon papier, je faisais un bond en arrière, je ressuscitais le monde d'autrefois. Sur les pages imprimées, je ne retrouve pas la trace des jours où je les écrivis : ni la couleur des matins et des soirs ni les frémissements de la peur, de l'attente, rien. »⁷³

L'extrait nous montre explicitement qu'il s'agit de l'acte de l'écriture, de l'énoncé. D'ailleurs, « faire un bond en arrière » signifie l'écriture autobiographique qui est un récit rétrospectif portant sur le passé de l'écrivain. De même, l'extrait ci-dessus illustre de manière claire la différence entre le temps de l'écriture et le temps de la lecture de l'écrit. L'énonciatrice réalise un acte de second degré pour s'identifier à l'acteur qu'elle a fait s'énoncer lors de ses premiers mémoires. Cet extrait fait apparaître donc une organisation temporelle dans laquelle nous distinguons le temps du récit rétrospectif où se déroule l'histoire racontée, le temps de l'écriture des mémoires et le temps de la relecture de l'écrit. La dernière position temporelle de l'instance écrivaine nous pousse à réfléchir à la création des mémoires : il ne s'agit pas seulement d'écrire le passé en le remémorant mais, il s'agit de relire les mémoires. L'acte de relecture produira donc des phénomènes énonciatifs que nous traiterons dans la partie suivante de notre étude.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid., p. 423.

2.3.2. Chapitres narratifs

La deuxième partie commence par la définition de la vie quotidienne menée pendant la période de l'avant-guerre. L'énoncé est assumé, comme dans les chapitres narratifs précédents, soit par le « je » de l'acteur principal soit par l'instance « nous » qui est assumée par deux acteurs. L'énoncé signalé par l'instance mémorialiste, commence par l'insertion des notes de l'acteur prises au présent de l'histoire racontée :

« Et puis un matin, la chose arriva. Alors, dans la solitude et l'angoisse, j'ai commencé à tenir un journal. Il me semble plus vivant, plus exact que le récit que j'en pourrais tirer. Le voici donc. Je me borne à en élaguer des détails oiseux, des considérations trop intimes, des rabâchages. »⁷⁴

Dans cet extrait, il s'agit de plusieurs points importants à l'égard de notre analyse sur les structures énonciatives et énoncives du roman. Quelques uns seront traités dans les parties suivantes mais il nous paraît essentiel de les présenter brièvement avant de faire une étude plus approfondie.

Commençons par la rupture de la narration. L'acteur annonce le commencement de la guerre dans l'extrait ci-dessus en disant « la chose arriva » et l'instance mémorialiste intervient pour informer le lecteur sur son journal de guerre. Elle l'a fait parce qu'elle vise à utiliser cette écriture passée au lieu de l'écriture présente de l'autobiographie. Pourtant, comme l'a fait l'énonciatrice dans le prologue de la première partie, l'instance mémorialiste avertit le lecteur qu'il y aura des omissions sur ces notes.

Cet extrait qui appartient au niveau de l'énonciation énoncée marque deux actes différents de lecture de second degré : le premier consiste à introduire des extraits des journaux anciens dans son récit. L'écrivain cesse son acte d'écriture de premier degré afin d'insérer ces extraits. Mais avant de les

⁷⁴ Ibid., p. 433.

introduire, l'écrivain réalise un acte de vérification en les relisant pour omettre quelques points : ce qui marque le deuxième acte de second degré.

Les chapitres narratifs de la deuxième partie de *La Force de l'âge* sont dominés par les extraits des journaux qu'introduit l'écrivaine dans sa narration. De temps en temps, quand l'acteur se trouve en face d'un moment de crise, il tient le journal, et aux moments de soulagement, il le laisse de côté. Donc, pendant les moments de crise, nous lisons l'histoire par le biais du journal, et dans les autres, nous entrons dans la narration où existe comme d'habitude, le niveau de l'énonciation énoncée et de l'énoncé énoncé :

« De retour à Paris, j'ai continué à tenir ce journal, mais sans conviction. J'étais installée dans la guerre : la guerre s'était installée dans Paris. »⁷⁵

Il s'agit, dans les phrases précédentes, de l'instance mémorialiste qui informe sur la raison du passage à la narration et l'acteur émerge pour assumer l'énoncé avec les verbes à « l'imparfait ». Pourtant, les transitions entre l'énonciation du journal et la narration ne sont pas souvent signalées : il s'agit, parfois, d'une transition soudaine que nous saisissons à l'aide de la date mentionnée.

Il s'agit d'un point qui nous semble significatif sur cette structure complexe qui est marquée par les journaux et par la narration. A la suite du fragment « installée dans la guerre » qui appartient à la composante narrative spatiale de l'acteur, nous pouvons dire que les journaux correspondent à une certaine « intériorité » alors que les chapitres narratifs correspondent à la catégorie d'« extériorité » par rapport à la guerre : une fois sortie de la guerre, il n'y a plus de journal.

Dans les parties narratives des mémoires, l'instance mémorialiste effectue, comme d'habitude, l'opération d'embrayage temporel afin de faire apparaître la présence de l'énonciatrice :

⁷⁵ *Ibid.*, p. 484.

« Ce travail extrêmement pacifique [...] me laisse de très grands loisirs que j'emploie à terminer mon roman. J'espère qu'il paraîtra d'ici quelques mois [...] »⁷⁶

Dans cet extrait, l'événement raconté est un travail qui fait partie des activités du présent de l'énonciation. C'est évidemment l'instance mémorialiste qui raconte ce travail correspondant à la réalisation de son dernier roman et elle souligne un important événement qui sera réalisé au futur du temps de l'énonciation : la parution de ce roman. Ainsi, comme nous avons déjà noté lors de l'analyse du prologue, l'énonciatrice ne vise pas seulement à faire un exposé de sa vie passée mais elle prétend aussi présenter la vie présente qu'elle mène pendant la production de ses mémoires.

Quant au décalage temporel, à un moment de son énonciation énoncée, nous saisissons la distance temporelle entre l'énoncé et l'énonciation :

« J'ai bien souvent senti, une fois la paix revenue, combien il était difficile d'en parler à quelqu'un qui ne l'avait pas vécue ; maintenant, à près de vingt ans de distance, j'échoue à en ressusciter, même pour moi, la vérité. »⁷⁷

La marque temporelle « maintenant » appartient au temps de l'énonciation qui se place vingt ans après le temps de l'énoncé. En plus de la disposition temporelle de l'énonciatrice, nous trouvons, dans cet extrait, encore une fois l'explication de sa situation par rapport à son passé. Avec ces mémoires, le lecteur n'entre pas seulement dans l'univers de l'acteur Simone de Beauvoir qui se transforme de page à page mais aussi, il découvre l'être de l'énonciatrice.

En fin de compte, nous trouvons dans *La Force de l'âge*, une organisation énonciative semblable à celle des premiers mémoires. Il s'agit de trois niveaux d'énonciation qui apparaissent assumé par différentes instances

⁷⁶ *Ibid.*, p. 490.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 471.

énonciatrice et énonciataire. Reprenons cette disposition par le tableau ci-dessous :

Tableau 18. Disposition des niveaux énonciatifs dans les mémoires

Énoncé	Acteur
Énonciation énoncée	Instance mémorialiste
Énonciation principale	Énonciatrice

Dans ces deuxièmes mémoires, nous trouvons aussi des phénomènes énonciatifs qui seront étudiés dans la partie suivante. Pourtant, à l'égard de l'organisation énonciative que nous venons d'analyser, résumons quelques point importants avant de passer à l'étude des derniers mémoires.

À la suite des notes de bas de page et des journaux qui sont introduits, nous avons repérés quelques actes de second degré qui correspondent à la production des mémoires : la relecture de l'écrit qui émerge sous forme des notes de bas de page et la relecture des anciens journaux ou récits qui apparaissent par leur propre forme. Tous ces actes sont effectués par l'écrivain pour réaliser son projet autobiographique : donc, pour écrire ses mémoires, l'instance écrivaine ne se contente pas de remémorer son passé : ce qui le place au niveau cognitif. Mais aussi, il effectue ces actes de second degré en « tournant un page de l'album », en vérifiant et introduisant différentes formes de récits que l'acteur de l'énoncé a crée au temps de l'histoire : les actes qui placent l'écrivain au niveau pratique. L'instance écrivaine émerge donc comme le sujet de l'énonciation selon le « savoir » et le « faire ».

2.4. La Force des choses I

La première partie de *La Force des choses* est formée de trois grands chapitres dont les niveaux d'énonciation sont différents. Le premier et le dernier chapitres apparaissent dans le niveau de l'énonciation principale et les chapitres narratifs apparaissent comme dans les mémoires précédents dans le niveau de l'énonciation énoncée et l'énoncé énoncé.

2.4.1. Prologue

Dans le premier chapitre l'écrivaine des mémoires décide de s'exprimer avant de raconter les années qu'elle relate dans les chapitres narratifs où l'histoire commence par les années de liberté qui suivent la deuxième guerre mondiale et l'occupation de Paris :

« J'ai dit pourquoi, après les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, je décidai de poursuivre mon autobiographie. Je m'arrêtai, à bout de souffle, quand je fus arrivée à la libération de Paris ; j'avais besoin de savoir si mon entreprise intéressait. Il parut que oui ; cependant, avant de la reprendre, de nouveau j'hésitai. »⁷⁸

Comme les prologues de *La Force de l'âge*, ce discours appartient au présent de l'énonciation ; les premières phrases au passé composé se placent à un passé par rapport au moment de l'énonciation ; ils marquent la production des deuxième mémoires et la situation où se trouve, à ce-moment là,

⁷⁸ de Beauvoir, **La force des choses I**, p. 7.

l'énonciatrice. Pourtant, le futur apparaît dans les phrases où l'énonciatrice parle de ces mémoires comme « j'élagnerai le moins possible ». La structure des prologues initiaux sont semblables dans les mémoires de Simone de Beauvoir. Pour voir de plus près et pour vérifier cette similarité, nous avons placé les données de *La Force des choses* dans le tableau que nous avons construit lors de l'analyse de *La Force de l'âge* :

Tableau 19. Temporalisation dans *La Force des choses*

Niveau de l'énonciation	Passé de l'énonciation	Présent de l'énonciation	Futur de l'énonciation
	« je fus arrivé à la libération de Paris » ⁷⁹	« je n'éprouve nulle résistance à tirer à clair ma vie et moi-même » ⁸⁰	« j'élagnerai le moins possible »
	<i>La Force de l'âge</i>	Prologue de <i>La Force des choses</i>	<i>La Force des choses</i>

Nous voyons que la position de l'énonciatrice n'est toujours pas claire à l'égard de l'ordre de production des prologues et des chapitres narratifs. Mais elle utilise souvent le futur pour définir les pages dans lesquelles elle raconte son histoire car, en tenant compte de la place des prologues qui se trouvent toujours au début des mémoires, le futur marque un non-commencement pour le lecteur des mémoires.

Quant à l'histoire, l'énonciatrice l'annonce par les phrases suivantes : « Dans cette période dont je vais parler, il s'agissait de me réaliser et non plus de me former [...] »⁸¹ Il faut d'abord noter que vers la fin des années relatées dans *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir est devenue un écrivain célèbre à

⁷⁹ Ibid., p. 7.

⁸⁰ Ibid., p. 10.

⁸¹ Ibid., p. 8.

la suite de la parution de son premier roman *L'Invitée*. Donc, la formation d'écrivain de l'acteur prend fin dans les deuxièmes mémoires ; c'est pourquoi dans les troisièmes, nous lisons la réalisation d'un écrivain qui connaît un grand succès dans le monde littéraire.

2.4.2. Chapitres narratifs

Ayant ainsi établi les traits caractéristiques du récit autobiographique, l'énonciatrice passe à la narration de sa vie par les procédés habituels : l'utilisation de l'imparfait et du passé simple dans l'énoncé assumé par l'acteur principal qui la place au présent de l'énoncé et au passé du moment de l'énonciation : « Nous étions libérés. Dans les rues, les enfants chantaient. »⁸² Le « nous » qui apparaît dans la première phrase de la narration signifie le peuple français à la suite de la libération de France. D'ailleurs, l'acteur assume le « je » qui met en valeur cet état de liberté par la phrase suivante : « Et je me répétais : c'est fini, c'est fini. »⁸³ *La Force des choses* est un récit qui porte sur les années de l'après-guerre. Ainsi, ce « nous » collectif apparaîtra des fois pour définir l'ensemble des personnes qui ont affronté le même destin tourmenté et qui marchent dans la même voie pour atteindre au bonheur :

« Gaullistes, communistes, catholiques, marxistes fraternisaient. Dans tous les journaux s'exprimaient une pensée commune. Sartre donnait une interview à *Carrefour*. Mauriac écrivait dans *Les Lettres françaises* ; nous chantions tous en chœur la chanson des lendemains. »⁸⁴

Pourtant, dans d'autres passages, le « nous » présentera le couple : l'instance que nous avons déjà définie.

⁸² *Ibid.*, p. 13.

⁸³ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

Relativement à la disposition temporelle de l'acteur introduit par un débrayage initial, l'énonciatrice se place au présent de l'énonciation tandis qu'elle adopte un point de vue rétrospectif à l'égard de son récit de vécu. Alors le présent qui apparaît dans l'énoncé est un présent narratif : d'ailleurs, le verbe « finir » au présent représente l'idée de l'acteur par lequel il est comblé au temps de l'histoire.

Dans l'énoncé, nous lisons des informations, des explications voire des critiques sur les autres œuvres de Simone de Beauvoir tandis que *La Force des choses* est un récit portant sur la vie d'une écrivaine accomplie. Ainsi, ce type de récit qui ne fait pas partie de la narration et qui est assumé par l'instance mémorialiste au niveau de l'énonciation énoncée fait apparaître une autre fonction des mémoires. Nous avons déjà noté que les mémoires ne sont pas seulement des récits où nous trouvons l'histoire de la vie de Simone de Beauvoir, mais il s'agit de la présentation de ses idées qu'elle adopte au temps de l'énonciation. A la suite des commentaires faits par l'instance mémorialiste sur les autres œuvres de l'écrivain, nous pouvons noter une autre fonction de ses mémoires : la présentation de ses autres œuvres.

Dans un premier temps, les commentaires portent sur les propres œuvres de Simone de Beauvoir mais des fois, nous lisons des commentaires sur les œuvres des autres écrivains contemporains comme Boris Vian, Jean-Paul Sartre ou Nathalie Sarraute. Cette fonction des mémoires apparaît au niveau de l'énonciation principale qui est présentée sous forme de note de bas de page : « Dans ses pièces et ses romans, Sartre est très proche de l'esthétique définie, à propos du roman, par Lukacs jeune. »⁸⁵ Donc, les mémoires ne portent seulement sur la présentation de l'œuvre de Simone de Beauvoir, l'énonciatrice fait allusion aux écrivains contemporains pour une définition de la littérature produite au temps de l'énoncé.

Comme dans *La Force de l'âge*, dans ces troisièmes mémoires aussi, il s'agit des extraits des journaux introduits dans l'énoncé dont l'étude sera faite

⁸⁵ *Ibid.*, p. 163.

dans une partie consacrée aux différents phénomènes énonciatifs. Les extraits du journal ne forment pas tout le récit des mémoires ; l'énonciatrice fait des transitions entre le journal et la narration comme elle l'a fait dans *La Force de l'âge*. Ces transitions ne sont pas toujours introduites directement : il s'agit d'une rupture de la narration que nous saisissons par la mise en page du journal ou par les guillemets, et des transitions du journal à la narration que nous saisissons grâce à la temporalisation faite par l'énonciatrice.

« Le lendemain de notre arrivée, nous avons été nous promener aux environs d'Interlaken : à notre retour, Sartre a reçu la presse : 'Quand je descends dans le hall, il y a déjà du monde autour de Sartre : toute une tourbe de journalistes, vieux pour la plupart et terriblement décents.' »⁸⁶

Dans cet extrait, la transition est très nette : il y a des guillemets qui rompent la narration et qui introduisent le récit du journal et il y a le changement du temps dont le plus-que-parfait appartient à la narration et le présent appartient au journal.

Dans *La Force des choses*, il s'agit d'une structure d'énonciation que l'énonciatrice utilise pour la première fois et qui mérite une analyse détaillée :

« Si on me demande comment je le juge aujourd'hui, je n'hésite pas à répondre : je suis pour. Oh ! j'admets qu'on en critique le style, la composition. »⁸⁷

Nous voyons clairement que l'extrait ci-dessus fait partie de l'énonciation énoncée assumée par l'instance mémorialiste. Cet extrait qui relate les idées de l'énonciatrice sur *Le Deuxième Sexe* contient une interjection « Oh ! » qui marque son accord avec les autres critiques sur le style qui pourrait être changé et son désaccord avec les commentaires sur le contenu de l'ouvrage. D'ailleurs, ce mot invariable traduisant l'expression d'un sentiment

⁸⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 266.

est utilisé pour traduire une attitude affective du sujet parlant⁸⁸ : par le biais de l'interjection qui apparaît au niveau de l'énonciation énoncée, l'énonciatrice montre ses sentiments au lecteur. A la suite de cette position, l'énonciatrice n'est pas seulement le sujet cognitif qui critique ou qui raconte mais elle est le sujet affectif de l'énonciation qui commente tous ces actes cognitifs dans son univers affectif aussi. A côté de son aspect affectif, l'interjection fait émerger l'énonciatrice qui se montre dans son acte d'énonciation par une marque presque directe de l'énonciatrice.

Ainsi devenue sujet cognitif et affectif au niveau de l'énonciation énoncée, l'énonciatrice termine son histoire et s'exprime encore une fois au niveau de l'énonciation principale dans le chapitre intitulé « intermède ».

2.4.3. Intermède

Du point de vue de la structure énonciative, le dernier chapitre intitulé « intermède » est identique aux prologues qui font partie, eux aussi, de l'énonciation principale. Pourtant, dans ce chapitre, l'énonciatrice nous parle des raisons de la pause qu'elle a mise entre les deux parties de *La Force des choses* :

« Pour quoi cette pause soudain ? Je sais fort bien qu'une existence ne se décompose pas en périodes tranchées et 1952 n'a pas marqué dans la mienne de coupure. Mais le territoire n'est pas la carte. Mon récit exige avant que je puisse le poursuivre, une certaine mise au point. »⁸⁹

Dans cet extrait, nous observons quelques éléments importants sur les idées de l'énonciatrice. Elle conçoit ses mémoires comme un territoire où elle dévoile son existence. Ces œuvres sont des espaces où elle s'exprime et

⁸⁸ Josette Rey-Debove, Alain Rey, (dir.), **Le Nouveau Petit Robert**, [1967], Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 1389.

⁸⁹ de Beauvoir, **La force des choses I**, p. 371.

continuera à s'exprimer. La continuation est marquée ici par le verbe « poursuivre » et aussi par le titre du chapitre qui a le sens de l'interruption de deux choses de même nature dans le temps.

Quant aux instances, comme dans les prologues, l'énonciatrice assume le discours de l'intermède : il s'agit du présent qui marque le moment de l'énonciation et qui place ce discours au niveau de l'énonciation principale. Pourtant, ce n'est pas seulement l'énonciatrice des mémoires qui fait des explications sur son existence : l'instance écrivaine se montre dans les passages où elle fait une présentation de son travail effectué pendant la production des mémoires : les activités propres au procès d'écriture que nous allons étudier dans son programme d'écriture.

Avec la présence des chapitres qui appartiennent au niveau de l'énonciation principale, nous voyons clairement que l'écrivain s'identifie, dans différents niveaux d'énonciation, à des instances qu'il a déléguées et qui assument le « je ». Ces chapitres assurent donc l'identification de Simone de Beauvoir à toutes ces instances déléguées. À côté des autres exigences du genre autobiographique comme la sincérité, la véridicité, l'identification de ces instances montre que la structure canonique du récit autobiographique est réalisée dans ses mémoires : l'instance écrivaine, l'énonciatrice, l'instance mémorialiste et l'acteur de l'énoncé renvoient le lecteur à une seule personne dans le monde réel : Simone de Beauvoir.

Avant de dire le dernier mot de la première partie de *La Force des choses*, l'énonciatrice explique la structure de ses mémoires dont l'ordre chronologique est le fil conducteur et elle finit son œuvre par la phrase suivante : « Si bien qu'après cet intermède je reprends mon histoire où je l'avais laissée. »⁹⁰ S'identifiant avec l'acteur de l'histoire par l'intermédiaire de l'adjectif possessif « mon », l'énonciatrice annonce la deuxième partie de son œuvre qui relatera les années après 1952 où elle a mis cet intermède.

⁹⁰ *Ibid.* p. 376.

2.5. La Force des choses II

La deuxième partie de *La Force des choses* ne contient pas de chapitre initial comme dans les mémoires précédents ; elle est composée d'un grand chapitre narratif où il s'agit de l'histoire racontée suivie d'un chapitre intitulé épilogue qui se trouve à la fin des mémoires.

2.5.1. Chapitres narratifs

Nous avons vu dans l'étude des mémoires précédents que leurs structures énonciatives restaient semblables. C'est le cas aussi dans cette partie : donc, pour ne pas tomber dans la répétition de l'analyse, nous examinerons les caractéristiques énonciatives et énoncives de la dernière partie des troisièmes mémoires pour servir aussi de bilan de tous les mémoires en question.

Le récit commence par le niveau de l'énonciation énoncée que nous avons définie comme le niveau qui ne se détache pas de l'énoncé mais qui rapproche le récit du niveau de l'énonciation par ses verbes au présent et par l'instance mémorialiste qui l'assume. Ainsi, la deuxième partie commence par l'énonciation énoncée :

« Les jeunes femmes ont un sens aigu de ce qu'il convient de faire et de ne pas faire quand on a cessé d'être jeune. 'Je ne comprends pas, disent-elles, que passé quarante ans on se teigne en blond ; qu'on s'exhibe en bikini ; qu'on coquette avec les hommes. Moi, quand j'aurai cet âge là...' »

Cet âge vient : elles se teignent en blond ; elles portent des bikinis ; elles sourient aux hommes. »⁹¹

Évidemment, le temps dans cet extrait se rapproche du temps de l'énonciation en décrivant au présent une réalité générale. Ainsi il ne s'agit pas d'un « je » assumé par l'instance mémorialiste mais il s'agit d'une autre instance représentée soit par « on » soit par « elles » : une instance qui marque une communauté à laquelle l'acteur de l'énoncé appartient : les femmes qui ne sont guère jeunes. Cette instance commune a pour fonction de décrire une réalité générale qui fait partie, dans les mémoires en question, du niveau de l'énonciation énoncée tandis que cette réalité n'appartient pas à l'histoire racontée. Il s'agit ici, de situer l'acteur de l'énoncé par rapport à cette vérité générale des femmes qui atteignent 40 ans. Relativement, les phrases qui sont entre les guillemets ne sont pas des idées propres à l'énonciatrice ; ce sont des idées que porte l'instance commune à peine définie. Cette phrase marque aussi une transition entre les niveaux : de l'énonciation énoncée où l'instance mémorialiste décrit une vérité générale, nous passons à la narration où l'acteur prendra en charge cette vérité :

« C'est ainsi que je décrétais à trente ans : 'Un certain amour, après quarante ans, il faut y renoncer'. Je détestais ce que j'appelais 'les vieilles peaux' et je me promettais bien, quand la mienne aurait fait son temps, de la remiser. Cela ne m'avait pas empêchée, à trente-neuf ans, de me jeter dans une histoire. Maintenant, j'en avais quarante-quatre, j'étais reléguée au pays des ombres : mais je l'ai dit, si mon corps s'en accommodait, mon imagination ne s'y résignait pas. Quand une chance s'offrit de renaître encore une fois, je la saisis. »⁹²

L'instance mémorialiste fait une transition d'une situation commune à une expérience individuelle. Les « je » qui y apparaissent, appartiennent aux différents temps de l'histoire : il s'agit du temps de la première partie de *La*

⁹¹ de Beauvoir, **La force des choses II**, p. 9.

⁹² Ibid.

Force des choses où l'acteur a trente-neuf ans et du temps de la deuxième partie où l'acteur a quarante-quatre ans. Toutefois, du point de vue de l'énonciation, le déictique temporel « maintenant » suivi de l'imparfait est un simulacre de l'énonciation qui marque un temps passé par rapport au temps de l'énonciation : le présent de l'énoncé. Donc, la marque temporelle « maintenant » suivie de l'imparfait qui apparaît dans le niveau de l'énoncé indique la position narrative de l'énonciatrice, à savoir le présent du récit, qui est en effet un « non-maintenant » relativement à sa position réelle.

Les « je », dans cet extrait, manifestent différentes instances énonciatives telles que l'acteur de la première partie et l'acteur de la deuxième partie. Pourtant, l'intégralité des mémoires de Simone de Beauvoir assure l'identification de ces deux acteurs : il s'agit seulement d'un décalage temporel dans le récit rétrospectif. Ainsi, l'actorialisation réalisée par l'énonciatrice qui introduit l'acteur de la présente partie a pour fonction de déclencher l'histoire. Du reste, la dernière phrase de l'extrait annonce le commencement de l'histoire qui portera sur une aventure amoureuse tandis que l'instance mémorialiste fait recours à la période où il s'agit d'une relation avec Nelson Algren afin de la corréler avec la période qui vient de commencer.

A la suite de ces remarques, nous voyons que la structure de l'autobiographie présente à la fois une disposition actorielle et une disposition temporelle effectuée par l'énonciatrice à la suite d'une rétrospection. Une fois introduits tous les éléments propres dans l'histoire racontée, lors de la narration, l'instance mémorialiste y intervient avec un discours qui a différentes fonctions.

Précédemment, nous avons noté que le niveau de l'énonciation énoncée sert à faire une présentation des idées de l'énonciatrice. D'ailleurs, nous voyons que l'instance mémorialiste expose un jugement qu'elle porte sur un événement raconté. Par exemple, à la suite du prix Goncourt que l'acteur reçoit, l'instance mémorialiste rompt la narration pour juger la réaction de quelques journalistes :

« D'accord ; je n'ai rien contre eux et même je compte parmi eux d'intimes amis ; seulement je n'aime pas les journaux. En outre, bienveillante, malveillante, la publicité défigure ceux dont elle s'empare : à mon avis, les rapports que l'écrivain soutient avec la vérité lui interdisent de se plier à ce traitement ; c'est assez qu'on le lui inflige par force. »⁹³

Il est clair que cet extrait fait partie de l'énonciation énoncée et qu'il porte le jugement présent de l'énonciatrice : en tant qu'écrivaine, elle prend une position contre la publicité afin de pouvoir s'exprimer pour son lecteur dans des vraies conditions. Ainsi, l'instance écrivaine que nous avons déjà définie au niveau de l'énonciation se sert de son énoncé, de son passé pour définir son présent. Cette structure à deux dimensions est un produit de l'acte de remémorer et de juger : les éléments qui forment l'acte d'écriture des mémoires. Toutefois, nous avons vu que ces deux actes ne suffisaient pas pour réaliser ces mémoires : il y a quelques actes de second degré effectués par l'écrivain et introduits dans le récit sous forme de notes de bas de page, des références, des journaux et des extraits d'autres œuvres. Il faut noter pour une dernière fois que tous ces phénomènes énonciatifs seront traités dans la partie suivante de notre étude.

Concernant les actes de second degré que réalise l'instance écrivaine pour organiser son récit autobiographique, une nouvelle forme de rupture de la narration apparaît pour la première fois dans la deuxième partie de *La Force des choses* :

« Nous avons emprunté de l'argent au portier, et nous avons marché dans la ville, émus de tout reconnaître – les avenues, le pont, les monuments, mais aussi les cafés, les restaurants – alors que plus rien n'était pareil.

⁹³ Ibid., p. 56-57.

(C'était devant cette taverne, exactement que nous avions lu par-dessus une épaule le nom de Dollfuss et un mot commençait par M.) »⁹⁴

En tenant compte du contenu de l'extrait, nous pouvons dire que l'énonciatrice lie la situation qu'elle décrit dans la narration à une situation passée tandis qu'il s'agit de « reconnaître » la ville que l'acteur a déjà visitée. Donc, l'événement raconté entre parenthèses nous renvoie à un moment passé par rapport au présent de l'histoire pendant lequel l'acteur est en train de revisiter une ville. A l'égard de sa structure énonciative, l'énoncé entre parenthèses ne fait ni partie de l'énonciation énoncée ni de l'énonciation principale tandis qu'il s'agit de l'opération de débrayage énoncif. Il s'agit d'une rétrospection de second niveau dans un récit déjà rétrospectif qui place cette phrase au niveau de l'énoncé. Pour ne pas briser l'ordre chronologique de l'histoire racontée, l'énonciatrice la met entre parenthèses afin de préciser le décalage temporel entre ces deux événements corrélés.

2.5.2. Épilogue

La deuxième partie de *La Force des choses* marque la fin des mémoires. Après avoir raconté sa vie, à la fin de cette aventure autobiographique, l'énonciatrice apparaît avec un dernier chapitre intitulé « épilogue ». Dans les prologues qui se trouvent au début des mémoires, l'énonciatrice fait la présentation de ses mémoires qui suivent. Mais dans l'épilogue, l'énonciatrice prend en charge tous les événements racontés dans ses trois mémoires et fait un bilan des années racontées. En plus, lors de notre étude, nous avons noté qu'il est impossible de dire la position de l'énonciatrice à l'égard de la production des prologues : ils peuvent être écrits avant ou après la rédaction des mémoires. Pourtant, concernant l'épilogue, il est très clair qu'il

⁹⁴ Ibid., p. 52-53.

est écrit après la rédaction de tous les mémoires tandis que l'énonciatrice y reprend quelques thèmes et événements importants relatés dans ses mémoires.

Le chapitre commence par la définition de la relation entre Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre :

« Il y a eu dans ma vie une réussite certaine : mes rapports avec Sartre. En plus de trente ans, nous ne nous sommes endormis qu'un seul soir désunis. »⁹⁵

Dans cet extrait, il s'agit d'un point de vue rétrospectif tandis que l'énonciatrice fait une récapitulation de sa relation. Elle définit la situation dominante dans la relation qu'elle va commenter par la suite : « A partir d'un mot, d'une sensation, d'une ombre, nous parcourons un même chemin intérieur et nous aboutissons simultanément à une conclusion – un souvenir, un rapprochement – pour un tiers tout à fait inattendue. »⁹⁶ En partant d'une description générale appartenant non à un moment du passé mais à un temps passé plus large, l'énonciatrice prend en main cette description pour définir le présent de cet état. Quant aux instances de ces deux extraits, il nous paraît essentiel de les montrer sous forme d'un tableau pour mieux comprendre ses positions et les niveaux auxquels elles se trouvent :

⁹⁵ **Ibid.**, p. 489.

⁹⁶ **Ibid.**

Tableau 20. Niveaux énonciatifs et instances dans *La Force des choses*

	« je »	« nous »	
Énonciation principale	<i>ma vie</i> <i>mes rapports</i>		Instance écrivaine
Énonciation principale		<i>nous</i> parcourons <i>nous</i> aboutissons	Instance écrivaine + Jean-Paul Sartre
Énoncé		<i>nous</i> ne <i>nous</i> sommes endormis	Acteur de l'énoncé + Jean Paul Sartre

Sur le tableau, nous voyons explicitement qu'il s'agit de trois instances dont deux d'entre elles sont représentées par le pronom « nous ». L'instance écrivaine et le « nous » du niveau de l'énoncé étaient déjà définis lors de notre étude. Pourtant, le « nous » qui se trouve au niveau de l'énonciation principale nous fait réfléchir sur ses composantes. En ayant égard au contenu des extraits, nous nous rendons compte que l'un des composantes de cette instance est Jean-Paul Sartre. Comme le « nous » est une instance qui se forme toujours par un « je » et par un « il » ou « elle », la deuxième composante de notre instance doit être un « je » : à la suite des verbes au présent qui a une valeur d'habitude, le « je » de cette instance apparaît comme l'instance écrivaine et non comme l'acteur de l'énoncé. D'ailleurs, le verbe qui appartient au « nous » de l'énoncé marque un acte achevé tandis que les verbes de « nous » de l'énonciation principale continuent à se réaliser au présent de l'énonciation.

L'épilogue prend une autre fonction : c'est bien la réponse de l'instance écrivaine aux reproches et aux critiques que les tiers font à l'égard de sa relation, de sa manière de vivre ou de son œuvre :

« Cet accord contredirait, m'a-t-on reproché, la morale du *Deuxième Sexe* : j'exige des femmes l'indépendance et je n'ai jamais connu la solitude. Les deux mots ne sont pas synonymes ; mais avant de m'en expliquer je voudrais écarter quelques bêtises. »⁹⁷

Le « on » ici représente les tiers qui ont critiqué la relation de Simone de Beauvoir avec Jean-Paul Sartre : en assumant le « je » de cet extrait, l'instance écrivaine se prépare à répondre à cette reproche. Cette forme de réponse est dominante dans tout le chapitre : en faisant un bilan de sa vie, l'instance écrivaine tente d'expliquer les événements ou les situations qu'elle n'a pas racontés dans ses mémoires mais qui font partie de sa vie. Donc, le dernier chapitre ne marque pas seulement la fin des mémoires mais il est le lieu où l'instance écrivaine fait un exposé de sa vie : son discours prend la forme d'une justification de son existence dans différents domaines.

Relativement, la fonction essentielle de l'épilogue qui se caractérise par la fin des mémoires est déjà annoncée par l'instance mémorialiste dans la dernière phrase des chapitres narratifs.

« Je suis partie en vacances, je suis revenue ; je suis de nouveau installée chez moi, un automne bleu et froid entre dans mon studio. Pour la première fois depuis des années, j'ai croisé dans les rues de Paris des manœuvres algériens qui souriaient. Le ciel pèse moins lourd. Une page est tournée et je peux tenter de faire le point. »⁹⁸

Ce dernier paragraphe qui annonce la paix signée à la suite de la guerre d'Algérie marque aussi la fin des mémoires. Après avoir décrit les conditions dans lesquelles se trouvent le pays et l'acteur de l'énoncé, l'instance mémorialiste prend en charge le discours pour terminer son projet autobiographique. Et dans l'épilogue qui suit, c'est l'instance écrivaine qui assume le discours pour s'exprimer par le biais d'un chapitre qui ne fait pas

⁹⁷ *Ibid.*, p. 490.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 488.

partie de l'histoire racontée mais qui appartient au niveau de l'énonciation principale.

2.6. Bilan de la syntaxe énonciative des mémoires

Nous avons fait une étude des niveaux énonciatifs dont la structure est assez complexe. À ce point, nous proposons de résumer cette étude avant de passer à la partie suivante de notre thèse.

Commençons par définir les niveaux : dans les mémoires de Simone de Beauvoir, nous avons défini trois niveaux énonciatifs, à savoir l'énonciation principale, l'énonciation énoncée et l'énoncé énoncé. L'énonciation principale apparaît dans les chapitres assumés l'énonciatrice et l'instance écrivaine où sont présentées les idées appartenant au présent de l'énonciation. L'instance écrivaine y décrit son projet autobiographique, y fait le bilan des années relatées dans les narratifs de ses mémoires. De ce fait, l'énonciatrice et l'instance écrivaine se placent dans la dimension cognitive : toutes les deux instances portent un jugement, un savoir sur le contenu des mémoires. Du reste, l'instance écrivaine se place dans la dimension pratique aussi en effectuant tous les exigences de raconter sa vie : outre l'acte de remémorer son passé, l'instance écrivaine effectue les actes de second degré qui correspondent à la production de la production des mémoires comme introduire des extraits du journal en faisant une relecture et des omissions si c'est nécessaire.

Quant à l'instance mémorialiste, elle se trouve dans le niveau de l'énonciation énoncée qui se trouve entre deux niveaux : l'énonciation principale et l'énoncé énoncé. D'ailleurs, elle apparaît dans les chapitres narratifs : pourtant elle intervient souvent en interrompant la narration et en rapprochant le discours à l'énonciation principale par l'utilisation du présent. C'est donc une instance déléguée par l'énonciatrice pour faire des commentaires, des critiques, pour donner des informations supplémentaires. La position temporelle de cette instance n'est pas fixée tandis qu'elle fait des projections au futur et/ou au passé par rapport au présent de l'énoncé : elle

effectue des opérations de débrayage et d’embrayage énoncifs tandis qu’il ne s’agit jamais, pour l’instance mémorialiste, de se placer dans le niveau de l’énonciation principale.

L’énonciatrice avait noté qu’elle racontait cette histoire à soi-même. Selon la structure du genre autobiographique qui exige l’identification de toutes les instances qui disent « je », l’une des fonctions de l’instance mémorialiste apparaît comme instance énonciataire : l’énonciatrice ne s’adresse jamais à son lecteur directement. L’adverbe « leur » utilisé par l’énonciatrice et qui renvoie au lecteur des mémoires introduit implicitement la fonction d’énonciataire de l’instance mémorialiste : l’énonciatrice reflète ses idées à son énonciataire par l’instance mémorialiste. Nous nous proposons de nommer cette instance comme « énonciataire médiateur » vu qu’elle se trouve entre l’énonciatrice et l’« énonciataire lecteur ». Donc, l’énonciataire médiateur se trouve au premier niveau étant donné que c’est une instance plus proche à l’énonciatrice que l’énonciataire lecteur.

Tableau 21. Instances des différents niveaux énonciatifs

Énonciation principale	Énonciatrice principale	Présence dans les chapitres non-narratifs
	Instance écrivaine	
Énonciation énoncée	Instance mémorialiste	Présence dans les chapitres narratifs
Énoncé énoncé	Acteur	

Quant à la sincérité qui est l’un des exigences de l’écriture autobiographique, nous avons constaté que les premiers mémoires et les suivants ont des degrés différents. Comme l’a noté l’instance écrivaine dans son prologue, elle a écrit ses premiers mémoires sans rien omettre tandis que les deux mémoires suivants comportent des omissions.

Tableau 22. Degré de sincérité dans les mémoires

Mémoires d'une jeune fille rangée	La Force de l'âge La Force des choses
« sans rien omettre »	« omissions »
sincérité « totale »	sincérité « partielle »

Donc, il s'agit d'une sincérité partielle dans les deux derniers mémoires ainsi que les premiers mémoires sont produits par une sincérité totale. Pourtant, l'énonciatrice annonce que cette partialité ne compromet pas la vérité de l'ensemble.

Ayant ainsi fait le bilan de cette partie, nous nous proposons de procéder à l'analyse des différents phénomènes énonciatifs qui apparaissent dans tous ces niveaux énonciatifs.

3. Phénomènes énonciatifs

Après l'étude de la syntaxe énonciative des mémoires de Simone de Beauvoir où nous avons étudié l'organisation temporelle, les instances et les niveaux de l'énonciation, nous proposons d'analyser les différents phénomènes énonciatifs qui se trouvent dans ces mémoires. Ce faisant, nous prendrons en compte tous les trois mémoires que nous considérons toujours comme un ensemble signifiant. Ainsi, les phénomènes énonciatifs seront étudiés non dans l'ordre chronologique mais thématique.

Dans cette partie, les journaux dont les extraits se trouvent présents dans le récit, les lettres écrites par ou à Simone de Beauvoir et les notes de bas de pages seront en question.

3.1. Journaux

Les journaux apparaissent pour la première fois dans la deuxième partie de *La Force de l'âge*. Pour l'étude des extraits des journaux, il nous paraît essentiel de commencer par le procédé d'autocitation que l'énonciatrice effectue dans le prologue :

« En septembre 1939, je notai : 'Pour moi, le bonheur était avant tout une manière privilégiée de saisir le monde : si le monde change au point de ne plus pouvoir être saisi de cette façon, le bonheur n'a plus tant de prix.' »⁹⁹

L'énonciatrice principale qui apparaît dans le prologue et l'énonciatrice de cette citation sont la même personne puisque l'énonciatrice principale assume l'acte d'écriture en disant « je notai ». Alors, pourquoi référer entre guillemets à une note qu'elle a écrite en 1939 au lieu de la noter comme produite au moment de l'énonciation des mémoires ? La réponse se trouve au début des chapitres narratifs de la deuxième partie de *La Force de l'âge* où l'instance mémorialiste explique la nature des journaux dont les extraits vont être introduits dans le récit :

« Et puis un matin, la chose arriva. Alors, dans la solitude et l'angoisse, j'ai commencé à tenir un journal. Il me semble plus vivant, plus exact que le récit que j'en pourrais tirer. Le voici donc. Je me borne à en élaguer des détails oiseux, des considérations trop intimes, des rabâchages. »¹⁰⁰

Dans l'énonciation énoncée de cet extrait assumée par l'instance mémorialiste, nous trouvons la réponse de notre question : l'instance écrivaine décide d'insérer des extraits de son journal de guerre dans la narration afin de

⁹⁹ de Beauvoir, *La force de l'âge*, p. 424.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 433.

conserver la vivacité et l'exactitude des événements et des sentiments transcrits par l'acteur.

Avant d'analyser la structure des journaux, il faut citer le premier extrait en exposant la mise en page afin de pouvoir saisir le contenu et la forme en même temps :

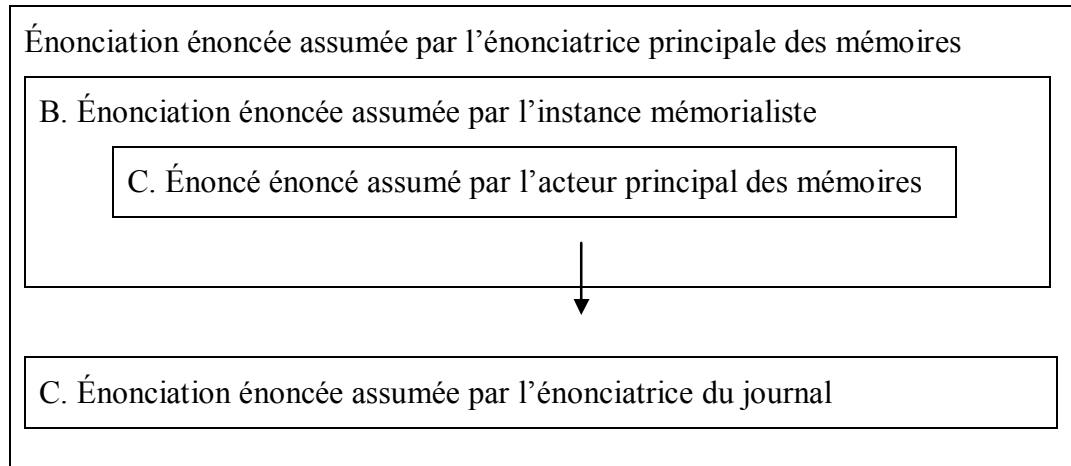
« 1^{er} septembre.

10 heures du matin. Le journal expose les revendications d'Hitler ; aucun commentaire ; on ne souligne pas le caractère inquiétant des nouvelles, on ne parle pas non plus d'espoir. Je m'en vais vers le Dôme, désœuvrée, incertaine. Peu de monde. »¹⁰¹

L'autocitation est évidemment prise d'un journal : la date insérée et alignée à la droite de la page et des structures non-verbales comme « peu de monde » signalent explicitement la forme d'un journal intime. Quant à l'énonciatrice, comme nous l'avons déjà noté, l'énonciatrice principale des mémoires et de ces extraits de journal est la même personne : un décalage spatio-temporel met en évidence les opérations énonciatives. Le récit est dominé par l'utilisation du présent qui appartient au présent de l'histoire racontée. Mais, comme il ne s'agit pas d'une narration assumée par l'instance mémorialiste, le sujet de l'énoncé des mémoires devient le sujet de l'énonciation du journal puisqu'il les a créés au temps de l'histoire racontée. C'est un embrayage temporel qui marque l'absence de la fiction, autrement dit l'effet de réel, et la présence du niveau de l'énonciation du journal. Ainsi l'intention de l'instance écrivaine des mémoires caractérisée par la conservation de la vivacité et de l'exactitude du récit place l'acteur principal au niveau d'une autre énonciation énoncée assumée non par l'instance mémorialiste mais par l'acteur lui-même.

¹⁰¹ Ibid.

Tableau 23. Changement des niveaux énonciatifs



Nous nous proposons de définir ces deux différentes énonciations énoncées comme la mise en abyme : le procédé qui consiste à représenter une œuvre dans une œuvre de même type. D'ailleurs, dans les mémoires, l'énonciatrice principale insère un journal dont l'énonciatrice est l'acteur principal des mémoires : deux formes du genre autobiographique sont présentes suivies l'une par l'autre sur les mêmes pages. Donc, la mise en abyme ici, a un « effet de réel » : les extraits du journal rapportent jour par jour les années de guerre.

Dans les extraits du journal qui se trouvent au niveau de l'énonciation énoncée, le temps est au présent et au futur :

« Impression d'immense loisir ; le temps n'a plus de valeur. Je vais chercher la dépêche de Bianca ; elle me demande de venir à Quimper, j'irai. »¹⁰²

Au moment de la production de cet extrait, l'énonciatrice se trouve face au futur ; le verbe « aller » conjugué au futur simple marque un acte qui sera effectué au futur de l'histoire racontée. Pourtant, la production de l'énonciation

¹⁰² **Ibid.**, p. 444.

du journal est antérieure à celle des mémoires ; malgré le « présent » du récit, l'extrait du journal reste toujours au passé de l'énonciation principale.

Sur les pages où il se trouvent des extraits du journal, nous trouvons également des notes de bas de page où émerge l'énonciatrice pour expliquer une personne ou un événement encore inconnu pour l'énonciataire lecteur : « Un ancien élève de Sartre, camarade de Bianca et de Jean Kanapa. »¹⁰³ Cette note de bas de page est appelée à la suite du nom de Raoul Lévy, une personne dont le nom apparaît dans l'un des extraits du journal de guerre et qui est inconnue par le lecteur des mémoires. L'énonciatrice ne se borne pas à effectuer seulement des omissions sur son journal, en les reprenant, elle développe un autre type d'intervention sur ces récits. Au niveau de l'énonciation, l'énonciatrice donne des explications sur les éléments de l'énonciation énoncée dite « récit miroir » selon le procédé de mise en abyme.

Outre son journal de guerre, il s'agit des récits que l'acteur de l'histoire a écrits après avoir vécu quelque chose d'important.

« Brusquement, tout chavira. J'ai rédigé vers la fin de juin un récit de ces journées et je le transcris, en me bornant, comme pour mon journal de guerre, à y pratiquer quelques coupures. »¹⁰⁴

Nous voyons clairement que l'instance mémorialiste ne prend pas ce récit pour extrait de journal de guerre car comme nous le verrons tout de suite, l'acteur les a écrits en utilisant les procédés narratifs. Pourtant, il ne s'agit pas de la rédaction du récit par l'énonciatrice principale des mémoires, l'acte qu'elle fait est de transcrire, de copier ce que l'acteur de l'énoncé a produit au présent de l'histoire :

« 9 juin 1941 et suiv.

¹⁰³ **Ibid.**, p. 453.

¹⁰⁴ **Ibid.**, p. 501.

C'était dimanche ; les nouvelles avaient été mauvaises la veille, vers 5 heures : un repli indéterminé du côté de l'Aisne. J'avais passé la soirée avec Bianca, à l'Opéra ; on jouait *Ariane et Barbe-Bleu*, la salle était vide. »¹⁰⁵

Dans un premier temps, à la suite de la mise en page ci-dessus, le récit semble être un extrait du journal. Mais, malgré sa forme journalistique, l'acteur – qui devient ici l'énonciatrice du récit comme dans le cas du journal – préfère y effectuer les procédés narratifs comme l'utilisation de l'imparfait et les brèves descriptions sur les lieux et les situations. D'ailleurs, l'énonciatrice principale refuse également de le prendre pour une partie de son journal de guerre tandis qu'elle annonce les omissions qu'elle fait pour le récit comme elle l'a fait « pour [son] journal de guerre ». Alors, revenons à la mise en abyme selon laquelle ce récit assume le rôle de « récit miroir » et prend une fonction d'« épreuve ». Pourtant, ce récit-miroir est suivi d'une énonciation énoncée où l'instance mémorialiste renforce l'effet de réel :

« J'ai arrêté là ce récit. J'ai à peu près raconté dans *Le Sang des autres*, en attribuant cette expérience à Hélène, comment les journées suivantes se sont passées. »¹⁰⁶

Donc, la référence au roman de l'énonciatrice intitulé *Le Sang des autres* renforce l'effet de réel de la mise en abyme effectuée dans les mémoires étant donné que l'œuvre référée est un élément concret faisant partie du monde réel.

Comme les extraits du journal, la présence des récits de ce type apparaît de temps en temps après que l'instance mémorialiste avertit le lecteur :

« Mais de nouveau, je préfère recopier ici le récit de ce retour, tel que je l'écrivis sur le moment.

¹⁰⁵ **Ibid.**, p. 502.

¹⁰⁶ **Ibid.**, p. 508.

28 juin et suiv.

Il y avait quatre jours que je ne tenais pas en place ; je m'étais persuadée que Sartre pouvait être rentré impromptu à Paris, qu'en tout cas j'y trouverais de ses nouvelles. »¹⁰⁷

Ainsi, les récits écrits par l'acteur principal de l'énoncé au temps de l'histoire racontée sont en général annoncés par l'interruption de la narration effectuée par l'instance mémorialiste. A la suite de l'énonciation énoncée qui porte sur l'annonce des extraits dont l'acteur de l'énoncé prend la fonction de l'énonciatrice principale, nous saisissons ces extraits introduits soit par la date insérée soit par les guillemets.

Cette structure des extraits introduits dans le récit narratif est présente dans *La Force des choses* aussi :

« J'ai tenu un journal, pendant cette période. En voici des extraits : ils livrent ce que ma mémoire échoue à ressusciter : la poussière quotidienne de ma vie. »¹⁰⁸

L'instance mémorialiste met ici l'accent sur la difficulté de remémorer les événements dans tous ses détails : elle fait recours encore une fois à son journal. Donc, l'autocitation qui est le cas de l'introduction des extraits du journal, maintient l'aspect réel des mémoires tandis qu'ils ne donnent pas place à des oublis ou à des erreurs que peut faire l'énonciatrice principale des mémoires en se souvenant. Ainsi « la poussière quotidienne de la vie » qui représente l'oubli marque le rapport entre la rédaction d'une œuvre autobiographique et la mémoire : afin de s'échapper à l'oubli, afin de préserver l'exactitude sans faire d'erreurs, l'instance écrivaine a recours à ces extraits de journal. Donc, le recours aux extraits de journal ont pour l'objectif de raconter l'histoire sans oublier quelques chose ou sans faire des erreurs : au lieu de

¹⁰⁷ **Ibid.**, p. 511.

¹⁰⁸ de Beauvoir, **La force des choses I**, p. 102.

forcer sa mémoire pour remémorer tous les détails de l'histoire, l'énonciatrice principale choisit de les citer de ses journaux.

Toutefois, l'introduction des extraits de journal change toujours les positions de l'acteur du point de vue énonciatif. En tant qu'énonciatrice du journal, l'acteur se place au niveau de l'énonciation énoncée tandis que son discours appartient au moment de l'énonciation. Pourtant ce journal contient des structures au présent et au passée :

« 30 avril 1946

Quand je suis sortie, à cinq heures, il y avait une grande animation au carrefour Buci ; les femmes achetaient des choux-fleurs, des asperges, les premières fraises ; on vendait des brins de muguet dans de petits pots enrobés de papier d'argent. »¹⁰⁹

La disposition temporelle des extraits nous fait réfléchir sur les conditions de leur production. Il n'est pas question de rapporter un événement au moment de la réalisation ; c'est un récit rétrospectif mais la rétrospection semble porter sur un passé plus proche que celle des mémoires qui porte sur un passé lointain. Autrement dit, pour l'énonciatrice des mémoires, il s'agit de regarder son passé lointain alors que l'énonciatrice du journal tient à regarder le jour en train de s'achever. D'ailleurs, l'acteur qui se place au niveau de l'énonciation énoncée souligne cet acte d'écriture portant sur la récapitulation de la journée : « Je rentre à minuit et je passe une heure à relire ce journal et à l'écrire. »¹¹⁰

Cet extrait nous permet de comprendre la situation de l'énonciation et la position de l'énonciatrice qui se présente comme acteur dans l'énoncé des mémoires. C'est un récit intime et personnel rédigé par son énonciatrice qui n'a pas l'intention d'avoir un énonciataire autre que soi-même : autrement dit, l'énonciatrice des journaux ne les a pas écrit pour être lus. D'ailleurs, les différences entre les formes des dates introduites assurent cette intention de

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid., p. 119.

l'énonciatrice ; elle introduit la date complète ou le mois seulement ou encore le jour seulement. Il ne s'agit pas d'un ordre pour ces dates mentionnées dans les journaux :

« Ponge a quitté *Action* (pour quelle raison ?) »¹¹¹

« 2 mai

Un jour encore plus beau, plus chaud qu'hier. Du muguet partout ; on n'a jamais vu un printemps si fleuri. J'accompagne Bost à Beaujon. »¹¹²

Nous avons défini la structure chevauchée des mémoires et des extraits du journal par le procédé de mise en abyme qui consiste à introduire un autre récit dans un récit. Dans différents types de récit, ce procédé peut avoir plusieurs valeurs. Dans notre cas qui est celui de l'autobiographie, nous attribuons à la mise en abyme, la valeur d'effet de réel : c'est un procédé effectué par l'énonciatrice principale des mémoires afin de conserver l'aspect « vrai » de son histoire racontée tout en protégeant son récit des effets de l'oubli.

La mise en abyme suscite une autre position de l'énonciatrice qui met des notes de bas de page à son journal introduit dans les mémoires : « Elle était alors la secrétaire des *Temps modernes*. »¹¹³ Cette note de bas de page est appelée à la suite d'un nom propre qui apparaît dans le journal. Comme nous verrons lors de l'étude des notes de bas de page, elles sont produites à la suite d'un second acte de lecture de l'énonciatrice : avant de transcrire son journal dans ses mémoires, l'instance écrivaine vérifie les éléments qui peuvent être inconnus par son énonciataire et y intervient si c'est le cas.

Dans la deuxième partie de *La Force des choses*, nous voyons les extraits du journal qui ont une structure identique aux précédents : l'extrait construit par l'acteur au présent de l'histoire. Et avant l'extrait du journal,

¹¹¹ *Ibid.*, p. 102.

¹¹² *Ibid.*, p. 105.

¹¹³ *Ibid.*, p. 115.

l'instance mémorialiste rompt la narration pour informer l'énonciataire lecteur sur les conditions de la tenue du journal :

« Mon oisiveté et l'anxiété générale m'amenèrent, comme en septembre 1940, à me remettre à mon journal. Je le commençais aussi en grande partie pour le montrer plus tard à Lanzmann, avec qui il m'était presque impossible de correspondre. Cette fois encore, je vais le transcrire. »¹¹⁴

Premièrement, il faut insister sur le point que la transcription des journaux est une autre position de l'instance écrivaine qui rédige son récit autobiographique : il s'agit ici d'un second acte d'écriture qui n'a pas la valeur de création mais de révision. Pour organiser son œuvre autobiographique, outre l'acte de remémorer son passé, l'instance écrivaine revisite les documents ou les journaux afin de les introduire dans son récit ou de vérifier ses mémoires.

Dans un deuxième temps, rappelons que l'introduction d'un journal tenu par l'acteur de l'histoire le plaçait au niveau de l'énonciation énoncée tandis que, au présent de l'énoncé, cet acteur était l'énonciatrice de ces journaux. D'ailleurs, la structure énonciative des journaux assurent cette nouvelle position de l'acteur :

« Vendredi 30 mai

Je ne peux plus rien écrire d'autre que ce journal et même j'ai à peine envie de l'écrire, mais il faut tuer le temps. »¹¹⁵

L'insertion de la date démontre que cet un extrait de journal introduit dans la narration. Le présent pourtant n'est ni le présent narratif ni le présent de l'énonciation principale des mémoires. Il marque le moment de la production de ce journal, qui est le présent de l'histoire racontée. Débrayés du temps de l'énonciation, nous lisons toujours les années relatées dans le récit autobiographique. Le journal crée un simulacre de l'énonciation principale. D'ailleurs, le présent des journaux ne s'inscrit pas dans le présent de

¹¹⁴ de Beauvoir, **La force des choses II**, p. 152-153.

¹¹⁵ **Ibid.**, p. 157.

l'énonciation principale ; les journaux marquent une création antérieure à celle des mémoires. Autrement dit, le « maintenant » de l'énonciation des journaux n'est qu'une projection par rapport au « maintenant » de l'énonciation principale de *La Force des choses* tandis que les journaux appartiennent au temps de l'histoire : de ce fait l'acteur ne se place pas au niveau de l'énonciation principale et reste au niveau de l'énonciation énoncée en tant qu'énonciatrice d'un récit déjà créé, antérieur au temps de la production des mémoires.

Tableau 24. Différents « présents » dans les mémoires

Narration	présent de l'histoire dans le passé selon le temps de l'énonciation principale avec les verbes conjugués au passé
Journal	présent de l'histoire dans le passé selon le temps de l'énonciation principale avec les verbes conjugués au présent

Nous avons vu que le premier phénomène énonciatif caractérisé par l'introduction des extraits des journaux dans le récit change les positions de l'acteur : en restant toujours en tant qu'instance de l'énoncé des mémoires, il passe, dans les fragments où il s'agit des extraits des journaux, au niveau de l'énonciation énoncée lorsqu'il effectue l'énonciation dans ces journaux. En outre de ce changement, les journaux mettent en évidence les actes de second degré que l'instance écrivaine effectue lors de la production de ses mémoires : les actes qui appartiennent aux autres phénomènes énonciatifs dans les mémoires de Simone de Beauvoir.

3.2. Lettres

Les lettres apparaissent premièrement dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : une lettre écrite par la meilleure amie de l'acteur de l'énoncé, Zaza, et qui prend place dans la narration dans son intégralité pendant 3 pages : « 'Il m'est particulièrement dur en ce moment d'être loin de vous. J'aurais tant besoin de vous parler par petites bribes, sans rien de précis ni de très réfléchi, de ce qui est depuis trois semaines toute mon existence.' »¹¹⁶ Dans ce mode épistolaire, nous pouvons identifier tout de suite l'amie de l'acteur en tant qu'énonciatrice qui assume le « je ». Donc, le « vous » à qui s'adresse l'énonciatrice de la lettre est l'acteur en tant qu'énonciataire du premier niveau, autrement dit au niveau de l'énonciation principale de la lettre. Mais, la lettre est installée dans la narration par l'instance mémorialiste du roman qui s'identifie toujours à l'acteur de l'énoncé. Le lecteur du roman devient l'énonciataire du deuxième niveau, à savoir du niveau de l'énonciation énoncée. Il s'agit d'un décalage entre l'énonciation principale des mémoires et celle de la lettre. Ainsi le présent de la lettre n'est pas un présent narratif, au contraire, c'est un présent de l'énonciation qui marque l'acte de production de la lettre ; pourtant, ce présent reste toujours au passé par rapport au présent de l'énonciation principale du roman. Ce décalage produit un effet de sens au niveau actoriel : l'énonciataire des mémoires est pris pour témoin de ce que dit l'énonciatrice de la lettre et de ce qui s'est passé dans sa vie : « Le courrier est le seul moment important de la journée... Je ne vous ai jamais mieux aimée, ma chère Simone, et je suis près de vous de tout mon cœur. »¹¹⁷

Cette forme de lettre écrite à l'acteur principal des mémoires de Simone de Beauvoir change la disposition actorielle : en tant que destinataire de la

¹¹⁶ de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, p. 459.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 461.

lettre, l'acteur des mémoires devient l'énonciataire : une disposition qui place l'énonciataire lecteur des mémoires à un deuxième degré par l'introduction de la lettre dans le récit.

Dans les mémoires, il s'agit également des lettres que l'acteur a écrites aux autres personnes. Par exemple, dans la première partie de *La Force des choses* nous lisons une lettre écrite par Simone de Beauvoir à Jean-Paul Sartre : « 'Il ne fait pas jour avant neuf heures du matin et on n'a pas d'électricité ; tous les bars ferment à dix heures ; les gens sont mornes, c'est d'un intolérable ennui', écrivis-je à Sartre. »¹¹⁸ Au contraire de la lettre de Zaza, dans ce cas, nous n'avons pas le texte intégral de la lettre, mais l'instance écrivaine cite un fragment de la lettre. Ce type de citation introduite dans la narration par l'instance écrivaine est important à l'égard du cadre temporel de l'énoncé : malgré le niveau de l'énoncé où elle est introduite, la citation ne porte pas les caractéristiques d'un récit : le présent n'est pas un présent fictif mais il renvoie au moment de l'écriture de la lettre qui est le présent de l'histoire. Le décalage temporel du présent de l'énonciation et du présent de la lettre est impliqué par l'énonciation énoncée de l'instance mémorialiste qui dit « écrivis-je ». L'acte de la rédaction de la lettre est assumé par l'instance mémorialiste qui change la position de l'acteur de l'énoncé encore une fois en énonciatrice de la lettre : le même changement est subi lors des extraits des journaux.

Au même titre que les extraits des journaux, les lettres apparaissent comme les produits des actes de second degré effectués par l'instance écrivaine. Donc, ce phénomène énonciatif assure encore une fois que l'instance écrivaine ne se borne pas à soumettre son histoire et son acte d'écriture à sa mémoire. A la suite de l'introduction des fragments des lettres et des journaux, l'instance écrivaine fonctionne en relisant le récit qu'elle écrit et en transcrivant ces fragments dans son récit.

¹¹⁸ de Beauvoir, *La force des choses I*, p. 81.

3.3. Notes de bas de page

Dans l'étude du prologue de *La Force de l'âge*, nous avons noté qu'il s'agissait des références à *Mémoires d'une jeune fille rangée* ; le cas est présent dans les chapitres narratifs des deuxièmes mémoires aussi. Mais dans ce cas, la référence est faite sous forme d'une note de bas de page : « J'ai raconté cette liquidation dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. »¹¹⁹ Cette note de bas de page est appelée à la fin d'une phrase où l'acteur mentionne une aventure amoureuse avec Jacques qui a été racontée dans les premiers mémoires. Au lieu de répéter cette aventure ou d'en faire un résumé, l'instance écrivaine décide de renvoyer le lecteur à ses premiers mémoires. Donc, l'énonciation principale ne prend pas place dans la narration mais avec des notes de bas de page, l'instance écrivaine effectue encore une fois un acte de second degré dont le produit se place au niveau de l'énonciation principale.

Les notes apparaissent donc comme des fragments de l'énonciation principale qui ne rompent pas la lecture de la narration où se trouvent les niveaux de l'énoncé et de l'énonciation énoncée. Donc, l'instance écrivaine vise à informer son énonciataire de second niveau en effectuant un acte de second degré de l'énonciation.

« Le bonheur est une vocation moins commune qu'on imagine. Il me semble que Freud a tout à fait raison de le lier à l'assouvissement de convoitises enfantines ; [...] Je l'ai remarqué souvent : les gens dont les premières années ont été dévastées par un excès de misère, d'humiliation, de peur, ou – surtout – de ressentiment, ne sont capables, dans leur maturité, que de satisfactions abstraites : argent, honneurs, notoriété, puissance, respectabilité. Précocement en proie à autrui et à eux-mêmes,

¹¹⁹ de Beauvoir, *La force de l'âge*, p. 21.

ils se sont détournés d'un monde qui ne leur reflète plus tard que leur ancienne indifférence. »¹²⁰

Pourtant, les notes de bas de pages n'apparaissent pas seulement dans les chapitres faisant partie de l'énonciation principale ; nous les trouvons également dans les chapitres narratifs des mémoires. Par exemple, dans *La Force de l'âge*, L'instance écrivaine apparaît deux fois à l'aide de deux notes appelées à la suite des mots « argent » et « indifférence » qui se trouvent au niveau de l'énonciation énoncée portant sur les idées de l'instance mémorialiste à l'égard des comportements humains. La première note est introduite entre guillemets : « 'Si l'argent en tant que tel ne donne pas le bonheur, dit Freud, c'est qu'aucun enfant ne désire l'argent.' »¹²¹ C'est une énonciation rapportée que l'instance écrivaine rappelle pour mieux définir l'approche freudienne. La deuxième note de bas de page appelée à la fin de la citation est plus significative pour révéler la subjectivité de l'écrivain :

« Mon cousin Jacques, dont j'ai parlé dans mes *Mémoires*, me semble un exemple typique de cette inaptitude au bonheur : elle résultait très évidemment des conditions dans lesquelles s'était écoulée son enfance. »¹²²

Cette note porte un jugement de l'énonciatrice : elle présente les résultats d'une brève observation de l'énonciatrice sur les comportements de son cousin Jacques. En plus, pour les expliquer mieux, elle renvoie encore une fois le lecteur à ses premiers mémoires où elle a raconté l'enfance et le caractère de Jacques. Cependant, le verbe « sembler » met l'instance écrivaine dans le champ d'incertitude comme elle n'est pas psychanalyste et qu'elle n'a pas effectué une analyse sérieuse sur Jacques.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

¹²¹ *Ibid.*, p. 36.

¹²² *Ibid.*

A la suite des notes de bas de pages qui portent un jugement ou un commentaire de l'énonciatrice ou qui informent le lecteur sur ce qu'elle écrit dans la narration, nous observons la présence de tous les niveaux d'énonciation sur la même page : Dans le texte, l'énoncé, autrement dit le niveau de base de l'énonciation et l'énonciation énoncée assumée par l'instance mémorialiste sont présents, et dans les notes de bas de page c'est le cas de l'énonciation principale assumée par l'énonciatrice.

Tableau 25. Niveaux énonciatifs des notes de bas de page

Énoncé énoncé	Énonciation énoncée	Énonciation principale
Acteur	Instance mémorialiste	Instance écrivaine
Récit autobiographique	Interruption du récit	Notes de bas de page

Les notes de bas de pages montrent donc une structure énonciative complexe qui prend en charge trois instances, à savoir instance énoncive, instance mémorialiste et instance écrivaine comme dans les autres phénomènes énonciatifs que nous avons étudiés.

4. Étude de la représentation thématique et figurative du sujet des mémoires

Comme nous avons précisé dans le titre et dans l'introduction de notre thèse, notre objectif est de révéler l'émergence du sujet de notre corpus. Pour réaliser cet objectif, nous avons premièrement fait, dans les parties d'analyses, l'étude des niveaux et des phénomènes énonciatifs. Cette syntaxe que nous avons révélée lors de nos études nous a donné le dispositif énonciatif des mémoires de Simone de Beauvoir.

Lors de ces analyses sur la composante énonciative des mémoires, nous nous sommes interrogé sur l'identité de l'énonciatrice. Cette quatrième partie comporte donc l'étude de la disposition figurative du sujet de ces mémoires. Ce faisant, nous restons toujours fidèle à l'approche sémiotique que nous avons présentée dans la première partie consacrée à l'approche méthodologique.

En tenant compte du contenu intense de notre corpus, nous nous proposons de limiter le cadre de la problématique du sujet pour faire une étude figurative autour de quelques thèmes qui dominent la vie du sujet des mémoires comme la famille qui a un grand effet sur la formation sociale, morale et psychologique du sujet, la littérature et l'écriture, la relation de Simone de Beauvoir avec Jean-Paul Sartre, les voyages et le thème de guerre qui agit sur la vie du sujet et sur la notion de liberté.

4.1. Le milieu familial du sujet

Dans les premiers mémoires, la relation de Simone de Beauvoir avec sa famille se révèle comme un élément majeur de la narration ; nous nous proposons de commencer notre étude figurative par cette relation. Nous savons que la famille a une grande influence dans la formation de la personnalité des individus. Pour Simone de Beauvoir aussi cette relation occupe une place importante dans les mémoires comprenant son enfance. Donc, nous avons choisi le thème de « famille » à la suite de l'importance de la vie familiale.

D'ailleurs, dans les deux mémoires suivants, ni l'énonciateur ni l'instance mémorialiste ou encore ni l'acteur ne nous parlent de la famille. C'est un thème utilisé seulement dans les premiers mémoires.

Comme nous avons noté lors de l'étude de la syntaxe énonciative des mémoires, *Mémoires d'une jeune fille rangée* est un récit autobiographique dominé par le niveau de l'énoncé énoncé assumé par l'acteur principal. D'ailleurs, c'est le parcours figuratif de l'acteur que nous visons à étudier autour de ce thème.

Au début des premiers mémoires, l'acteur évoque sa naissance mais les premiers souvenirs datent 1911, l'année où l'acteur a 3 ans et où sa petite sœur est née. D'ailleurs, ses premiers souvenirs sont à propos de sa petite sœur :

« j'en fus paraît-il, jalouse, mais pendant peu de temps. Aussi loin que je me souviens, j'étais fière d'être l'aînée : la première. Déguisée en chaperon rouge, portant dans mon panier galette et pot de beurre, je me sentis plus intéressante qu'un nourrisson cloué dans son berceau. J'avais une petite sœur : ce poupon ne m'avait pas. »¹²³

¹²³ de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, p.11.

La citation ci-dessus nous permet de dire que l'acteur devient « jalouse » de sa sœur à cause de sa beauté et de l'intérêt de la famille porté sur elle. Mais dans le temps, la « jalousie » laisse sa place au sentiment de « supériorité » grâce à l'originalité de l'acteur ; l'acteur se prend pour la propriétaire de sa petite sœur.

Ces deux sœurs ont une nourrice que l'acteur nous définit comme suivante : « Jeune, sans beauté, sans mystère puisqu'elle n'existait – du moins je le croyais – que pour veiller sur ma sœur et sur moi. »¹²⁴ Au contraire de l'originalité de l'acteur, la nourrice apparaît comme « ordinaire » ; de plus, l'acteur considère son existence et celle de sa sœur comme l'unique raison de celle de leur nourrice. Nous voyons que l'idée d'être « intéressante » et « importante » domine le caractère de l'acteur qui est encore une petite fille ; d'ailleurs, l'acteur tente de soutenir cette idée par la phrase suivante :

« Grands parents, oncles, tentes, cousins, une abondante famille me garantissait mon importance. En outre, tout un peuple surnaturel se penchait sur moi avec sollicitude. »¹²⁵

A la suite de ces citations, notons les premières figures de l'acteur : une petite fille « importante », « intéressante » et « dominante » à sa petite sœur. Toutes ces figures nous renvoient à la catégorie de « vanité » à laquelle appartient l'acteur principal de l'énoncé.

Quant à la mère de la famille, l'acteur principal nous la présente en faisant une comparaison entre elle et sa nourrice : « Ma mère, plus lointaine et plus capricieuse, m'inspirait des sentiments amoureux. [...] elle apparaissait parfois la nuit, près de mon lit, belle comme une image. »¹²⁶ La mère est « belle » au contraire de la nourrice mais il s'agit d'une distance entre l'acteur principal et sa mère, une distance qui n'existe pas dans sa relation avec la nourrice. Toutefois les deux femmes ont un trait commun selon l'acteur :

¹²⁴ **Ibid.**, p. 12.

¹²⁵ **Ibid.**, p. 16.

¹²⁶ **Ibid.**, p. 12.

« Louise et mes parents détenaient le monopole de l'infailibilité. »¹²⁷ La valorisation des membres de la famille à qui l'acteur principal attribue la qualité d'« infailible » semble être un reflet de soi-même ; comme l'acteur appartient à cette famille, elle se considère comme une figure de l'infailibilité. D'ailleurs, elle approuvera l'idée d'être le reflet de sa famille dans les pages suivantes en disant « Pendant plusieurs années, je me fis le docile reflet de mes parents. »¹²⁸ Notons que cette idée d'appartenance à une communauté « infailible » se manifeste dans la catégorie de « vanité ».

A lire *Mémoires d'une jeune fille rangée*, jusqu'au commencement de l'école, le père de la famille semble ne pas avoir de place importante pour l'acteur principal. Tout de même, la relation avec son père est en thème d'un contentement général : « Il m'amusait, et j'étais contente quand il s'occupait de moi ; mais il n'avait pas dans ma vie de rôle bien défini. »¹²⁹ Cette première phrase de l'acteur qui décrit son père nous montre qu'il a une présence insignifiante dans sa vie, celle qui peut être considérée dans la catégorie d'« insignifiance » Une fois de plus, c'est sa mère qui compte davantage dans la vie de la petite fille jusqu'aux années de l'école.

Après avoir commencé à l'école au cours Désir qui est une école catholique pour les filles, nous constatons que les succès scolaires de l'acteur changent les attitudes de son père envers elle. Cet intérêt lui permet d'entrer dans la vie de sa fille ; plus les relations se serrent, plus l'acteur commence à adorer son père. C'est ainsi que le père finit par devenir le modèle d'homme pour elle.

« Personne dans mon entourage n'était aussi drôle, aussi intéressant, aussi brillant que lui ; personne n'avait lu autant de livres, ne savait par cœur autant de vers, ne discutait avec autant de feu. »¹³⁰

¹²⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 37.

« Je m'émerveillai de sa culture, de son intelligence, de son infailible bon sens. »¹³¹

Les phrases ci-dessus nous permettent de saisir comment l'acteur perçoit l'existence de son père ; elle est attirée par la « rareté » et par l'« intelligence » de son père par rapport aux autres hommes. Le long de la lecture, les souvenirs se concentrent davantage sur le père qui est un homme « différent » des autres. Donc, les sentiments de l'acteur qui était amoureux de sa mère se déplacent de la mère vers le père.

Après avoir défini les traits caractéristiques de ses parents et ses relations avec eux, l'acteur fait une comparaison entre son père et sa mère qui nous fait penser à son évolution religieuse et intellectuelle :

« La conséquence c'est que je m'habituai à considérer que ma vie intellectuelle – incarnée par mon père – et ma vie spirituelle – dirigée par ma mère – étaient deux domaines radicalement hétérogènes, entre lesquels ne pouvait se produire aucune interférence. »¹³²

À la suite de cette citation, nous pouvons dire que l'acteur semble tenir de son père l'énergie intellectuelle, et de sa mère, l'énergie spirituelle. D'ailleurs, ce désaccord entre les parents détruira les deux domaines dans la vie de Simone de Beauvoir qui ne sera ni une femme dévote comme l'avait souhaité sa mère, ni une femme obéissante et bourgeoise appartenant à son époque comme l'avait imposé son père. Sur ce sujet, l'instance mémorialiste rompt la narration et approuve la destruction de ces deux prises de part :

« Dans mon cas aussi, l'individualisme de papa et son éthique profane contrastaient avec la sévère morale traditionnaliste que m'enseignait ma

¹³¹ **Ibid.**, p. 50.

¹³² **Ibid.**, p. 57.

mère. Ce déséquilibre qui me vouait à la contestation explique en grande partie que je sois devenue une intellectuelle. »¹³³

Tableau 26. Parents de l'acteur principal

Le père	La mère
« différent »	« belle »
« mondain »	« dévote »
« vie intellectuelle »	« vie spirituelle »
« milieu social »	« foyer familial »

Quant à la petite fille de la famille, l'acteur se sent toujours supérieure à elle vu qu'elle est l'aînée ; « J'étais pour mes parents une expérience neuve : ma sœur avait bien plus de peine à les déconcentrer et à les étonner ; on ne m'avait comparée à personne, et sans cesse on la comparait à moi. »¹³⁴ Pendant toute son enfance, l'acteur appartient à la catégorie de « supériorité » à l'égard de sa relation avec sa sœur. Cette catégorie se révèle clairement par les phrases suivantes où l'acteur explique comment elle considère sa petite sœur :

« Elle seule me reconnaissait de l'autorité ; les adultes parfois me cédaient ; elle m'obéissait. »¹³⁵

« Grâce à ma sœur – ma complice, ma sujette, ma créature – j'affirmais mon autonomie. »¹³⁶

« Ma sœur bénéficiait, en tant que vassale, la souveraineté que je m'attribuais : elle ne me la disputait pas. »¹³⁷

¹³³ **Ibid.**

¹³⁴ **Ibid.**, p. 58.

¹³⁵ **Ibid.**, p. 62.

¹³⁶ **Ibid.**

A la suite de ces citations riches en figures, nous proposons de montrer la perception de la petite sœur par l'acteur à l'aide du tableau suivant :

Tableau 27. Perception de la petite sœur par l'acteur

Acteur principal	Sœur de l'acteur principal
« autorité »	« soumise »
« créatrice »	« créature »
« autonome »	« vassal »
/supériorité/	/infériorité/

Autour du thème de « famille », le parcours figuratif de l'acteur principal en tant que petite fille apparaît ainsi : elle est une petite fille « importante » et « intéressante » qui appartient à une famille « infaillible ». Mais dans cette famille, nous constatons deux catégories binaires aux quelles appartiennent d'un côté le père et la mère, et de l'autre, les deux sœurs. Le père et la mère appartiennent selon l'acteur principal à deux mondes distincts : le père signifie la vie intellectuelle, tandis que la mère signifie la vie spirituelle. Quant aux deux sœurs, l'acteur principal considère son existence supérieure à celle de sa petite sœur.

Dans la période d'adolescence, les transformations physiques et sentimentales provoquées par la puberté provoquent un changement dans la perception de la jeune fille vis-à-vis des relations familiales. D'ailleurs, ce n'est pas seulement l'acteur qui change : à cause de l'absence de la nourrice qui les a quittés pour son fiancée et à cause de la crise financière, la mère et le

¹³⁷ **Ibid.**, p. 80

père commencent à se disputer. À la suite de tous ces changements, les sentiments de l'acteur deviennent de plus en plus confus :

« En face de mon père je me croyais un pur esprit : j'eus l'horreur qu'il me considérât soudain comme un organisme. Je me sentis à jamais déchue. »¹³⁸

Aux yeux de son père, l'acteur préfère exister en tant que substance incorporelle et intellectuelle au lieu d'un être vivant. Cette crainte provient de son aspiration de « supériorité » qui se montre dans la phrase par l'adjectif « déchue ». D'ailleurs, la relation entre le père et la fille continue à perdre son équilibre:

« je me persuadais qu'une silencieuse alliance existait entre lui et moi. Je perdis cette illusion.[...] Il déclara cependant avec véhémence : 'Un enfant qui juge sa mère est un imbécile.' Je deviens écarlate et je quittai la table en prétextant un malaise : je jugeais ma mère. Mon père m'avait porté un double coup, en affirmant leur solidarité et en me traitant indirectement imbécile. [...] Par la suite, et peut-être en partie à cause de cet incident, je n'accordai plus à mon père une infaillibilité absolue. »¹³⁹

Évidemment, l'acteur se sent « trahie » par le double coup de son père. Ces coups marquent deux points importants sur ses parents : premièrement, l'acteur principal prend sa mère pour un « rival » étant donné que la solidarité entre son père et sa mère la blesse : « Ma véritable rivale, c'était ma mère. »¹⁴⁰ Deuxièmement, le père de l'acteur qui l'aime romantiquement lui dit implicitement imbécile. D'ailleurs, à la suite de cet événement, la perception de l'acteur sur sa famille change : la catégorie de l'« infaillibilité » laisse sa place à son opposé, la « faillibilité ». L'acteur s'aperçoit que les membres de sa famille ne sont pas des êtres « parfaits ».

¹³⁸ *Ibid.*, p. 134.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 142.

Cependant, ce n'est pas seulement sa mère qu'elle prend pour rivale ; l'acteur pense que sa sœur devient la préférée de son père.

« Du moment qu'il m'approuvait, j'étais sûre de moi. Pendant des années, il ne m'avait décerné que des éloges. Lorsque j'entrais dans l'âge ingrat, je le déçus : il appréciait chez les femmes l'élégance, la beauté. Non seulement il ne me cacha pas son désappointement, mais il marqua plus d'intérêt qu'autrefois à ma sœur, qui restait une jolie enfant. »¹⁴¹

Avec les changements physiques de l'adolescence, l'acteur perd sa place « favorite » aux yeux de son père. Le contentement du père provoqué par les succès scolaires de l'acteur n'est plus présent : c'est le tour de sa petite sœur qui fait « rayonner de fierté » son père. Et l'acteur devient une « déception » chez son père.

Finalement, la distance qui est créée entre l'acteur et ses parents durant la puberté, la désobéissance de sa sœur envers elle, la laideur attribuée à elle par son père et la méfiance de sa mère l'influencent de manière négative. Elle se sent dépourvue des qualités qu'elle avait attribuées à soi-même : « Au contraire, je me sentis doublement contestée ; je n'habitais plus un lieu privilégié, et ma perfection s'était ébréchée ; j'étais incertaine de moi-même, et vulnérable. »¹⁴²

¹⁴¹ **Ibid.**

¹⁴² **Ibid.**, p. 147.

Tableau 28. Parcours figuratif de l'acteur

Enfance	Adolescence
« supérieure »	« inférieure »
« puissante »	« vulnérable »
« importante »	« quelconque »
« certaine »	« incertaine »
« privilégiée »	« commune »
« esprit »	« organisme »

Dans les années où l'acteur sort de la puberté et devient une jeune fille, sa famille témoigne de très grands changements économiques : ils ont déménagé dans un petit appartement à cause de la faillite du père qui a du mal à tolérer cet échec financier et social puisque cette faillite influence leurs conditions économiques et sociales. La jeune fille qui est l'acteur principal est la plus gênée de la famille par la mutation de son père. Les gestes, les éclats de voix que son père montre dans les endroits publics créent chez l'acteur une sorte de « honte ». D'ailleurs, la distance entre père et fille continue à grandir pour les deux : le père prend sa fille pour un « fardeau ».

« Voilà que je n'étais pas seulement un fardeau : j'allais devenir la vivante incarnation de son échec. Les filles de ses amis, de son frère, de sa sœur seraient des dames, moi non. »¹⁴³

¹⁴³ **Ibid.**, p. 233.

Évidemment cette phrase ne reflète pas les idées de l'acteur ; elle reflète les idées de son père. Malgré ses succès scolaires, l'acteur n'arrive pas à être appréciée ou approuvée par son père parce qu'il évalue sa fille selon son apparence physique et son milieu social. Pourtant, il sait si le milieu social de sa fille formé des gens « communs », c'est de sa faute puisqu'il a perdu tout son prestige dans leur milieu. Donc, l'acteur critique son père d'inculper sa fille à cause de ses propres fautes. D'ailleurs, l'acteur semble comprendre cette situation : le mécontentement du père à l'égard de son destin revêt la forme d'une réaction envers ses filles.

« Je crus que c'était nous qu'il plaignait : mais non, dans notre laborieux avenir il lisait sa propre déchéance ; il récriminait contre l'injuste destin qui le condamnait à avoir pour filles des déclassées. »¹⁴⁴

Dans ces fragments de l'énoncé énoncé où l'acteur nous présente la situation de son père, les contrats sociaux propre à cet époque attirent notre attention : les filles ne travaillent pas, elles se préparent pour être des dames dignes de leurs maris. Comme, à la suite de sa faillite économique, M. de Beauvoir perd son prestige social, par conséquent ses filles devront travailler pour gagner leur vie : une grande humiliation pour un homme de cette époque.

Notons que, avec l'âge, l'acteur prend conscience de nouvelles réalités concernant sa place dans la famille et elle la décrit en comparant sa maison à une « prison sans barreaux » dans laquelle elle est « captive ». Un endroit que l'acteur prenait pour refuge pendant son enfance transforme en une prison. Figures de l'infailibilité, les parents se transforment donc en gardiens.

¹⁴⁴ **Ibid.**, p. 232.

Tableau 29. Perception de la maison par l'acteur

	Enfance	Adolescence	Jeunesse
La maison	« refuge » /euphorique/	« refuge » /aphorique/	« prison » /dysphorique/
Les parents	« infaillible »	« faillible »	« gardiens »

Vers la fin des premiers mémoires, avec les études de l'acteur principal qui se concentre aux examens d'agrégation en philosophie à la Sorbonne, elle s'éloigne de ses parents. Pourtant, avec sa petite sœur, elles deviennent des amies intimes. L'éloignement de la famille et de la maison permet à l'acteur de découvrir la vie en dehors ; elle entre dans un nouveau milieu et découvre un nouveau monde formé autour de la philosophie et de la littérature dans laquelle elle occupera une place importante tout au long de sa vie. Du reste, c'est cette période où elle fait connaissance avec Jean-Paul Sartre, son compagnon avec qui elle ne se séparera pas jusqu'à la fin de sa vie. Avant d'analyser sa relation avec Jean-Paul Sartre, récapitulons les figures de l'acteur principal et des membres de sa famille par le tableau suivant pour mieux nous rendre compte de l'activité percevante de l'acteur principal qui observe son milieu familial :

Tableau 30. Perception de la famille par l'acteur

Acteur	Relation familiale	père	mère	petite sœur
enfance	appartenance	« intelligent » « différent » « mondain »	« belle » « élégante » « dévote »	« inférieure » « soumise » « créature » « sujette »
adolescence	distance	« déçu » « gardien »	« rivale » « gardien »	« rivale »
Jeunesse	Éloignement	« gênant »		« amie intime »

4.2. La relation avec Jean-Paul Sartre

Dans ce sous-chapitre, nous visons une étude sur la relation entre Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. Nous savons que ces deux philosophes - écrivains sont devenus amis dans les années de la Sorbonne et restent compagnons jusqu'à la fin de leurs vies. Pour analyser cette relation qui a duré plus de 50 ans, nous nous proposons de faire une étude figurative à la lumière de la sémiotique subjectale afin de révéler la disposition figurative du sujet. Lors de cette étude, nous retiendrons la distinction des niveaux énonciatifs, comme nous l'avons fait pour l'étude du thème « écriture », pour révéler les dispositions figuratives de différentes instances ; l'énonciatrice, l'instance écrivaine, l'instance mémorialiste et l'acteur.

4.2.1. Sujet de l'énoncé énoncé

Dans les premiers mémoires, l'acteur nous a décrit les vingt premières années de sa vie. Vers la fin de cette période, l'acteur fait la connaissance avec Jean-Paul Sartre à la Sorbonne. Les deux jeunes gens deviennent des amis intimes dès le commencement de leur amitié.

« Sartre répondait exactement au vœu de mes quinze ans : il était le double en qui je retrouvais, portées à l'incandescence, toutes mes manies. Avec lui, je pourrais toujours tout partager. Quand je le quittai au début d'août, je savais que plus jamais il ne sortirait de ma vie. »¹⁴⁵

L'énoncé ci-dessus assumé par l'acteur nous montre qu'elle prend Jean-Paul Sartre pour le « double » de sa personne. Le double a un sens

¹⁴⁵ **Ibid.**, p. 453-454.

d'équivalence, pourtant, dans cette phrase, nous remarquons que l'acteur déprécie cette équivalence ; les manies de l'acteur restent éteintes à côté de celles de Jean-Paul Sartre qui vont jusqu'à l'incandescence. D'ailleurs, cette dépréciation, ou mieux dire cette évaluation des deux instances par l'acteur est plus claire dans la phrase suivante :

« C'était la première fois de ma vie que je me sentais intellectuellement dominée par quelqu'un. [...] Sartre, tous les jours, toute la journée, je me mesurais à lui et dans nos discussions, je ne faisais pas le poids. »¹⁴⁶

L'acteur principal compare son niveau intellectuel à celui de Jean-Paul Sartre et avoue que celui-ci est supérieur à elle dans le domaine intellectuel. La catégorie de « supériorité » à laquelle appartenait l'acteur principal dans son enfance laisse sa place à la catégorie opposée.

Donc, dans les premières impressions de l'acteur, son compagnon est considéré « supérieur » et « incandescent » dans les domaines intellectuels et sentimentaux alors que la qualité « incandescente » est attribuée aux manies de Jean-Paul Sartre.

Lors des premières pages des deuxièmes mémoires, l'acteur de l'énoncé qui obtient enfin sa liberté en quittant la maison de ses parents nous décrit sa vie. Nous lisons donc une vie menée tout à fait libre, selon les caprices du sujet. Pourtant, cette liberté prend une valeur significative à la suite de la présence de Jean-Paul Sartre dans sa vie alors que cette définition se termine par le paragraphe suivant :

« Je m'installais, je me nippais, je recevais des amis, je sortais, mais ce n'était pas des préliminaires. Quand Sartre rentra à Paris au milieu d'octobre, ma nouvelle vie commença vraiment. »¹⁴⁷

¹⁴⁶ **Ibid.**, p. 452.

¹⁴⁷ de Beauvoir, **La force de l'âge**, p. 19.

Ainsi partant de l'adverbe « vraiment », notons que l'absence de Jean-Paul Sartre attribue à la vie de l'acteur une valeur d'illusion. Cette valeur marque aussi l'importance de Jean-Paul Sartre dans la vie de l'acteur ; cette autre instance, Jean-Paul Sartre, déléguée par l'énonciateur et assumée souvent par « il » dans le discours favorise la transformation de l'acteur. En présence de Jean-Paul Sartre, l'acteur principal vit une vie plus réelle.

Tableau 31. La vie de l'acteur principal

/naïve/	—————→	/vraie/
l'absence de Jean-Paul Sartre		la présence de Jean-Paul Sartre

Dans l'univers sentimental de l'acteur principal, Jean-Paul Sartre a également une place importante :

« Sartre n'avait pas la vocation de la monogamie ; il se plaisait dans la compagnie des femmes qu'il trouvait moins comiques que les hommes ; il n'entendait pas, à vingt-trois ans, renoncer pour toujours à leur séduisante diversité. « Entre nous, m'expliquait-il en utilisant un vocabulaire qui lui était cher, il s'agit d'un amour nécessaire : il convient que nous connaissions aussi des amours contingents. » Nous étions d'une même espèce et notre entente durerait autant que nous. »¹⁴⁸

Le caractère « polygame » de Jean-Paul Sartre et l'acceptation de cette polygamie par l'acteur nous montre que la « fidélité » a un sens qui dépasse les normes sociales conventionnelles. Le couple décide de ne pas se borner aux limites sociales et pourtant ils se promettent de toujours s'aimer et de ne jamais mentir. Donc, la polygamie n'a pas un parallélisme avec la trahison dans la relation du couple mais elle renvoie encore une fois à la notion de /liberté/ : ne pas être comme tout le monde, évaluer les notions, les concepts hors des

¹⁴⁸ **Ibid.**, p. 30.

normes sociales ; c'est la caractéristique d'un couple qui pratique la liberté dans tous les domaines de leur vie.

Nous constatons que, des fois, l'énonciatrice délègue un autre acteur pour assumer le discours. Avec la citation de Jean-Paul Sartre entre guillemets, l'énonciatrice veut montrer la valeur du sujet qui se trouve « unique » aux yeux de Jean-Paul Sartre ; l'énonciatrice vise à persuader l'énonciataire de l'attachement de Jean-Paul Sartre malgré son caractère polygame. Du reste, Jean-Paul Sartre prend l'amour de l'acteur pour un amour « nécessaire » tandis que les autres amours sont « contingents ». Donc, le sujet de l'énoncé est « unique » aux yeux de Jean-Paul Sartre ; d'ailleurs l'utilisation du singulier en définissant la relation entre Jean-Paul Sartre et le sujet met l'accent sur l'unicité de cette relation et les personnes qui y sont. Pourtant l'utilisation du pluriel en définissant les relations avec les autres personnes marque le caractère /multiple/ de ces relations. Cette catégorie binaire /unique/ vs /multiple/ présente évidemment la valeur de l'acteur pour Jean-Paul Sartre : elle est « indispensable ».

Tableau 32. Valeur de l'acteur pour Jean-Paul Sartre

Simone de Beauvoir	Les autres femmes
« nécessaire » /unique/	« contingentes » /multiple/

« Nous nous sommes assis sur un banc de pierre, accôtés à une des ailes du Louvre ; il y avait en guise de dossier une balustrade séparée du mur par un étroit espace : dans cette cage un chat miaulait ; comment s'y était-il glissé ? il était trop gros pour en sortir. Le soir tombait et une femme s'est approchée, un sac en papier dans les mains : elle a tiré des rogatons

et elle a nourri le chat tout en le caressant tendrement. C'est à ce moment-là que Sartre a proposé : « Signons un bail de deux ans. ». »¹⁴⁹

Nous voyons qu'il s'agit ici d'une espèce de construction qui s'apparente au montage du récit : c'est la juxtaposition des deux séquences textuelles non conformes. La séquence du « chat » et du « bail » ne sont pas dans une relation de cause-effet mais quand même il y a une relation sémantique dans la perception de l'énonciatrice qui se rappelle. Nous pouvons noter qu'il y a deux images qui se collent dont le motif est ignoré par l'énonciatrice elle-même. Cette espèce de télescopage qui apparaît à la suite des deux éléments produit un effet d'abondance mais pas un effet de l'oubli. D'ailleurs, le fait que ces deux événements non conformes sont liés dans les souvenirs de l'énonciatrice est présenté par la marque temporelle « c'est à ce moment là » : l'énonciatrice contracte inconsciemment un lien de succession entre ces deux événements.

À la suite de cette remarque, nous constatons qu'il s'agit d'un moment où nous comprenons mieux la nature de cette relation : c'est un bail proposé par Jean-Paul Sartre qui impose une séparation de deux ans après deux années de concomitance. Le couple va se séparer pour deux ans et puis ils se retrouveront. Pourtant, cette séparation a des conditions comme « ne jamais devenir étranger l'un à l'autre » et « ne pas permettre de dégénérer en le faisant d'une contrainte ou d'une habitude ». Après avoir accepté de le signer, l'acteur nous raconte ses impressions sur le bail :

« La séparation qu'envisageait Sartre n'était pas sans m'effrayer ; mais elle s'estompait dans les lointains, et je m'étais fait une règle de ne pas m'encombrer de soucis prématurés ; dans la mesure où tout de même la peur me traversait je la tenais pour une faiblesse et je m'efforçais de la réduire ; ce qui m'y aidait, c'est que j'avais déjà éprouvé la solidité des paroles de Sartre. Avec lui, un projet n'était pas un bavardage incertain, mais un moment de la réalité. [...] D'une manière plus générale, je savais

¹⁴⁹ **Ibid.**, p. 30-31.

qu'aucun malheur ne me viendrait jamais par lui, à moins qu'il ne mourût avant moi. »¹⁵⁰

L'idée de séparation avec Jean-Paul Sartre provoque chez le sujet la /peur/ : pourtant, c'est la /confiance/ produite par la « solidité » de Jean-Paul Sartre qui permet de s'échapper de la /peur/. Cette confiance se forme non seulement par le caractère « solide » de Jean-Paul Sartre mais aussi par la « transparence » réciproque dans leur relation : « Sartre m'était aussi transparent que moi-même : quelle tranquillité. »¹⁵¹ Jean-Paul Sartre laisse paraître la réalité tout entière sans rien omettre. Pourtant, la « transparence » provoque une certaine paresse chez le sujet : il ne se pose sur son compagnon la moindre question : cette paresse issue d'une confiance totale est définie par le sujet comme « manque de vigilance ». Il conclut ce passage en disant : « aucun autre ne nous eût convenu. »¹⁵² Donc, malgré la vigilance du sujet envers sa relation et l'idée de bail proposé par Jean-Paul Sartre, le sujet tire la conclusion que Jean-Paul Sartre et elle sont les seules personnes convenables pour chacun d'eux. En plus, dans ce passage, il s'agit d'une exaltation de son partenaire par le sujet ; l'acteur trouve Jean-Paul Sartre « indispensable » ; le seul malheur qui peut arriver de lui est son absence dans sa vie. Bien plus, elle continue toujours à exposer ses idées et ses sentiments pour son partenaire :

« A mes yeux, Sartre, par la fermeté de son attitude, me surpassait ; j'admirais qu'il tînt son destin dans ses seuls mains ; mais loin d'en éprouver de la gêne, je trouvais confortable de l'estimer plus que moi-même. »¹⁵³

Cette phrase est une assertion faite par le sujet et contient plusieurs éléments porteurs de signification sur la relation entre l'acteur et Jean-Paul Sartre. Commençons par la valeur comparative de cette assertion : les verbes

¹⁵⁰ **Ibid.**, p. 31.

¹⁵¹ **Ibid.**, p. 32.

¹⁵² **Ibid.**

¹⁵³ **Ibid.**, p. 35

« admirer » et « estimer » que le sujet utilise pour exprimer ses sentiments envers Jean-Paul Sartre nous renvoient à la valeur appréciative du passage. D'ailleurs, le verbe « surpasser » est défini comme « faire mieux que » : le sujet considère Jean-Paul Sartre supérieur à soi-même en disant qu'il a un caractère plus « ferme » ; la supériorité nous montre ainsi la sublimation, l'exaltation de Jean-Paul Sartre par le sujet ; quoique le domaine, à savoir la vie intime, la vie littéraire, la vie sociale, le discours du sujet surestime son partenaire comme nous le montre l'emploi des superlatifs, des verbes de comparaison, etc. Ainsi dans les phrases précédentes voyons-nous mieux cette comparaison :

« Je parle ici des signes ; dans mes *Mémoires*, j'ai dit que Sartre cherchait, comme moi, une espèce de salut. Si j'emploie ce vocabulaire, c'est que nous étions deux mystiques. Sartre avait une foi inconditionnée dans la Beauté qu'il ne séparait pas de l'Art, et moi je donnais à la vie une valeur suprême. [...] un jour je notai : « J'ai envie d'écrire ; j'ai envie de phrases sur le papier, de choses de ma vie mises en phrases. » Mais un jour je précisai : « Je ne saurai jamais aimer l'art que comme la sauvegarde de ma vie. Je ne serai jamais écrivain avant tout comme Sartre. »¹⁵⁴

Dans la première partie du paragraphe ci-dessus, il faut d'abord noter le changement remarquable du ton du discours : le lexique religieux est utilisé par l'énonciatrice pour mettre l'accent sur la différence entre le sujet et Jean-Paul Sartre en se référant à une notion qui n'a pas de place dans leurs vies : la religion. Le « mystique » est un terme de religion qui signifie une personne qui a une foi religieuse intense et intuitive. Pourtant, dans ce cas, la place de la religion est prise par la « Beauté » et l'« Art » dans l'univers de Jean-Paul Sartre et par la « Vie » dans l'univers du sujet. Ainsi les initiales des notions écrites par les lettres majuscules montrent-elles que l'énonciateur les considère comme des religions. A ce point, il faut noter la différence des fois des deux

¹⁵⁴ **Ibid.**, p. 34.

personnages : la « Beauté » et l' « Art » nous renvoient au champ de l'esthétique qui a un caractère /statique/ tandis que la « Vie » appartient au champ de l'énergie qui a un caractère /dynamique/.

Tableau 33. Oppositions thématiques du couple

Jean-Paul Sartre	Simone de Beauvoir
La Beauté et l'Art	La Vie
esthétique	Énergique
/statique/	/dynamique/

Quant à la deuxième partie, nous voyons une autre métaphore pour parler de l'activité intellectuelle des deux acteurs : salut. Le salut est défini comme la félicité éternelle qui est traduit dans ce passage par l'écriture ; pour le sujet, c'est le moyen qui le fera obtenir la non-mortalité. D'ailleurs, l'art, particulièrement la littérature, est perçue comme la « sauvegarde » de la vie. Pourtant, le sujet manque de confiance en soi au sujet de l'écriture car elle n'a pas une foi inconditionnée dans l' « Art » comme Jean-Paul Sartre. Donc, il apparaît encore une fois la sublimation de Jean-Paul Sartre par le sujet. D'ailleurs, le sujet de l'énoncé continue à représenter Jean-Paul Sartre de façon supérieure à elle :

« De nous deux, Sartre était le plus intarissable. »¹⁵⁵

« [...] j'avais rencontré un compagnon de voyage qui marchait dans mes propres chemins d'un pas plus assuré que le mien [...] »¹⁵⁶

¹⁵⁵ **Ibid.**, p. 25.

¹⁵⁶ **Ibid.**, p. 37.

« Moins donnée que Sartre à la littérature, j'étais comme lui avide de savoir ; mais il mettait bien plus d'acharnement que moi à courir après la vérité. »¹⁵⁷

Dans les fragments ci-dessus, le comparatif de supériorité « plus » toujours utilisé avec les attributs de Jean-Paul Sartre et le « moins » qui prend place dans la définition du sujet démontre qu'elle se considère comme inférieure à Jean-Paul Sartre. Les personnages du couple partagent les mêmes aspirations, les mêmes soucis, ils marchent ensemble dans la vie ; pourtant l'un de ces personnages est « plus assuré », « plus intarissable », « plus acharné » que l'autre, à savoir le sujet de l'énoncé, n'est pas. Pourtant, il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une catégorie /supériorité/ vs /infériorité/ dans la définition de la relation de Jean-Paul Sartre et le sujet. Au contraire, l'utilisation de ces superlatifs nous montre encore une fois que les deux personnages ont plusieurs points communs au sujet de leurs caractères, de leurs manières de vivre, de leurs vocations ; le sujet les montre en graduant tous ces particularités. Par exemple, à la fois Jean-Paul Sartre et l'acteur sont donnés à la littérature mais leurs acharnements sont gradués ; l'un est plus donné et l'autre moins. Tous ces éléments montrent que le sujet de l'énoncé se définit par le biais de son partenaire ; son champ de présence n'est pas seulement lié à celui de son partenaire mais l'existence du sujet dépend de celle de Jean-Paul Sartre. Donc, en effet, notre sujet qui semble être indépendant dans tous les domaines de sa vie ne l'est pas totalement ; l'indépendance du sujet est partielle.

Les ouvrages de références nous expliquent que le discours autobiographique reflète la perception de l'énonciatrice et de l'acteur qui sont toujours les mêmes personnes dans le monde réel selon la structure de ce type de récit. Pourtant, l'acteur cite, de temps en temps, les idées de Jean-Paul Sartre par ses propres phrases : donc, dans le discours autobiographique de l'énonciateur, ces voix différentes nous permettent d'étudier la perception des deux personnages, le sujet de l'énoncé et Jean-Paul Sartre. A la suite de la

¹⁵⁷ **Ibid.**, p. 51.

remarque précédente, dans l'univers de Jean-Paul Sartre qui apparaît comme une instance déléguée par le biais des citations, l'acteur assume le rôle pathémique de « l'indispensable », et vice versa. Ce rôle du couple obéit à une série de contrats : « Jamais, nous ne deviendrions étrangers l'un à l'autre. », « Nous conclûmes un autre pacte : non seulement aucun des deux ne mentirait jamais à deux, mais il ne lui dissimulerait rien. »¹⁵⁸ L'utilisation du conditionnel nous montre qu'il s'agit de deux contrats entre l'acteur et Jean-Paul Sartre : ils s'engagent de rester toujours « liés » et d'être « franc ». Comme ce sont des contrats, tous ces rôles thématiques et pathémiques sont présentés de façon à être assumés par les deux personnages. Notons ainsi qu'il s'agit d'une symbiose entre le sujet de l'énoncé et Jean-Paul Sartre dans la dimension cognitive et pragmatique : ils engagent les mêmes idées sur la liberté personnelle et intellectuelle et ils jouent des jeux pour pratiquer ces idées. De plus, dans la dimension thymique, nous voyons qu'ils assument les mêmes rôles pathémiques. Le sujet définit la nature de leur relation comme suivant :

« A quoi bon, par exemple, habiter sous un même toit quand le monde était notre propriété commune ? et pourquoi craindre de mettre entre nous des distances qui ne pouvaient jamais nous séparer ? Un seul projet nous animait : tout embrasser, et témoigner de tout ; il nous commandait de suivre, à l'occasion, des chemins divergeants, sans nous dérober l'un à l'autre la moindre de nos trouvailles ; ensemble, nous nous pliions à ses exigences, si bien qu'au moment même où nous nous divisions, nos volontés se confondaient. C'est ce qui liait qui nous déliait ; et par ce déliement nous nous retrouvions liés au plus profond de nous. »¹⁵⁹

Dans l'extrait ci-dessus, il est clair qu'il s'agit d'une critique des relations amoureuses pratiquées de la façon traditionnelle : « habiter sous le même toit » et « ne pas mettre beaucoup de distances pour longtemps entre son partenaire ». Dans ce passage, il s'agit des éléments significatifs qui mettent en

¹⁵⁸ **Ibid.**, p. 31.

¹⁵⁹ **Ibid.**, p. 34.

lumière la nature de la relation entre le sujet et Jean-Paul Sartre. Ils sont tous les deux « transparents » l'un à l'autre ; même à la suite d'une séparation, ils partagent toutes leurs expériences sans rien cacher. Et donc, la séparation physique ne cause pas à une séparation mentale ou sentimentale ; leur /vouloir/ est toujours commun : « tout expérencier » et « témoigner de tout ». Alors, la disjonction corporelle leur permet de réaliser leur projet commun qui les rend conjoint de leur /vouloir/ ; ce qui les délie les rend liés plus profondément.

La phrase suivante où le sujet annonce que Jean-Paul Sartre va partir faire son service militaire nous informe encore une fois sur ses sentiments : « [...] malheureuse, je me serais sentie en exil : la réalité m'eût échappé. »¹⁶⁰ L'absence de Jean-Paul Sartre le fait sentir en exil même quand il reste à Paris ; l'adjectif « malheureuse » situe le sujet dans la catégorie de /dysphorie/ pendant l'absence de Jean-Paul Sartre. Donc, la présence de Jean-Paul Sartre rend « heureuse » l'acteur.

Tableau 34. Présence vs. absence

L'absence de Jean-Paul Sartre	La présence de Jean-Paul Sartre
« malheureuse »	« heureuse »
/dysphorie/	/euphorie/
« exil »	
/séparé/	/ensemble/

4.2.1.1. Autre acteur de l'énoncé : Camille

Comme nous l'avons vu, dans la vie de l'acteur, Jean-Paul Sartre apparaît comme la personne la plus importante pour elle ; son existence dépend

¹⁶⁰ Ibid., p. 37.

de celle de Jean-Paul Sartre. Pourtant, l'« indispensabilité » attribuée par Jean-Paul Sartre ne la retient pas d'avoir des rivales :

« Sartre voyait encore de temps en temps une jeune femme à laquelle il avait beaucoup tenu et que nous appelions Camille. Il prêtait toujours de vives couleurs aux choses et aux gens dont il parlait et le portrait qu'il me fit d'elle me parut assez prestigieux. Herbaud la connaissait et laissait entendre avec une sympathie amusée que c'était une surprenante personne. Pagniez ne l'aimait guère, mais elle avait réussi à l'étonner. Elle n'avait que quatre ou cinq ans de plus que moi et il semblait que sur un tas de points elle me fût bien supérieure. Cette idée me déplaisait tout à fait. »¹⁶¹

Dans la vie de couple, dans sa relation amoureuse avec Jean-Paul Sartre, l'acteur rencontre une rivale pour la première fois. La brève définition de cette femme repose sur les idées et les expériences des autres personnes ; le portrait « prestigieux » de Camille dessiné par Jean-Paul Sartre provoque un sentiment de « dégoût » chez le sujet qui l'attribue une « supériorité ».

Entre temps, elle commence à connaître Camille qui la traite de manière très gentille. Mais, malgré ses comportements aimables, le sujet n'arrive pas à s'empêcher d'être jaloux d'elle :

« Je me disais qu'elle avait plus d'affinités que moi avec lui puisque, elle aussi, elle misait avant tout sur son œuvre à venir ; peut-être – malgré notre intimité, notre entente – l'estimait-il plus que moi ; peut-être était-elle effectivement plus estimable. Je ne me serais pas tant agitée à son propos si la jalousie ne m'avait pas tenaillée. »¹⁶²

Les comparatifs de supériorité apparaissent encore une fois dans le discours du sujet, mais cette fois-ci, elle les utilise pour définir sa rivale : Camille est plus « conforme » avec Jean-Paul Sartre qu'elle et elle est plus

¹⁶¹ **Ibid.**, p. 79.

¹⁶² **Ibid.**, p. 85.

« estimable » : mais ce sont toutes des probabilités car le sujet ne se comporte de façon raisonnable ; elle est sous l'influence d'une passion très forte, la jalousie. Donc, la jalousie lui fait perdre sa propre estime. Ainsi l'acteur exprime-t-elle qu'elle est devenue « jalouse » de Camille.

« J'étais embrassé pour la juger. La facilité avec laquelle elle usait de son corps me choquait ; mais fallait-il blâmer sa désinvolture, ou mon puritanisme ? Spontanément, mon cœur, ma chair la condamnaient : une raison cependant contestait ce verdict : peut-être devais-je l'interpréter comme un signe de ma propre infériorité. »¹⁶³

Comme l'acteur est contre tous les stéréotypes, elle se retient de juger Camille selon les règles morales et sociales. Mais, sous l'effet de la jalousie, elle la condamne de sa désinvolture. Donc, le sujet de passion apparaît dans la dimension pathémique de son parcours génératif. Pourtant, le sujet passionné prend conscience de cette situation et elle se concentre sur soi-même et elle raisonne que cet acte de juger l'autrui peut provenir de son infériorité. Elle se place donc à un niveau inférieur à sa rivale. Comme nous voyons, le sujet reste perplexe ; d'un côté, elle veut rester objective à l'égard de Camille pour ne pas se présenter comme une femme inconsciente, esclave de ses passions, de l'autre côté, elle ne peut pas s'empêcher de la juger selon les normes sociales auxquelles elle ne croit pas. Cette perplexité semble être un conflit entre les deux rôles du sujet de l'énoncé ; d'un côté, le sujet devient « sujet passionné » à cause du sentiment de jalousie, et de l'autre côté, le sujet devient « sujet cognitif » en regagnant la conscience de sa valeur « indispensable » aux yeux de son partenaire et de son caractère « intellectuelle ». Mais, malgré la perplexité et la jalousie qui provoquent un dégoût et un sentiment d'infériorité, dans le temps, elle surpasse ce sentiment « déplaisant ».

¹⁶³ Ibid.

Tableau 35. Perception de Camille par l'acteur

Camille	Acteur
« inconnue »	« jalouse »
« prestigieuse »	« dégoût »
« supérieure »	« inférieure »
« estimable »	« agitée »

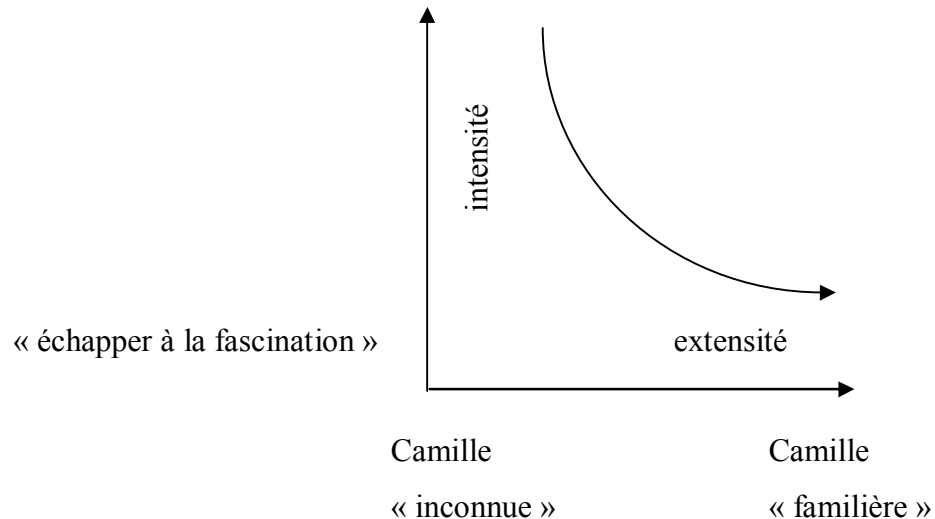
« Elle finit par me devenir familière ; je m'arrangeais de ses défauts, de ses mérites. Au fur et à mesure que je regagnai ma propre estime, j'échappai à la fascination qu'elle avait d'abord exercée sur moi. »¹⁶⁴

Le sujet s'échappe à la jalousie et à l'idée d'infériorité grâce à l'acquisition du savoir par le sujet à l'égard de sa rivale : Camille était « supérieure » quand elle était inconnue. Après avoir devenue familière au sujet, la position de Camille change dans l'univers du sujet. Ainsi, le sujet était « fascinée » dans un premier temps, mais après avoir connu Camille, dans le temps, elle entre dans la détente et sa jalousie envers elle diminue. Donc, nous nous proposons de montrer la « jalousie » du sujet pour Camille sur le schéma de décadence de J. Fontanille :

¹⁶⁴ **Ibid.**, p. 89.

Tableau 36. Schéma tensif de décadence

« agitée par la jalousie »



Lors de lecture des deuxièmes mémoires, nous rencontrons d'autres femmes à qui s'intéresse Jean-Paul Sartre. Nous avons constaté que l'acteur est devenu « sujet passionné » par la jalousie qu'il éprouve contre Camille. Pourtant, en prenant la conscience de cette passion nuisible, l'acteur devient « sujet cognitif » soit par le raisonnement qu'il a effectué sur ses sentiments soit par la confiance établie dans sa relation avec Jean-Paul Sartre.

D'ailleurs une jeune femme qui s'appelle Marie Girard est définie comme « belle » et « souriante ». Selon la définition faite, nous comprenons que cette femme et Jean-Paul Sartre n'ont pas un avenir ensemble mais qu'ils choisissent de « cueillir le jour ». Malgré cette définition qui marque la sympathie de Jean-Paul Sartre pour Marie Girard, l'acteur n'éprouve aucune gêne sur ce sujet :

« Je la rencontrai ; elle me plut et je n'éprouvai à son égard aucune jalousie. C'était pourtant la première fois, depuis que nous nous

connaissances, qu'une femme comptait pour Sartre et la jalousie n'est pas un sentiment que je mésestime ni dont je sois incapable. »¹⁶⁵

Notons que cette maîtrise sur les sentiments provient de la confiance à son partenaire et non pas de la confiance en soi car le paragraphe continue de la façon suivante :

« Mais cette histoire ne me prenait pas à l'improviste, elle ne dérangeait pas l'idée que je me faisais de notre vie puisque, dès le départ, Sartre m'avait prévenue qu'il aurait des aventures. J'avais accepté le principe et j'acceptais le fait, sans difficulté ; je savais à quel point Sartre était buté dans le projet qui gouvernait toute son existence : connaître le monde et l'exprimer ; j'avais la certitude d'y être si étroitement associée qu'aucun épisode de sa vie ne pouvait me frustrer. »¹⁶⁶

Dans le passage ci-dessus, la relation entre l'acteur et Jean-Paul Sartre est présentée comme une institution, comme un mariage par exemple, qui a des principes établis et acceptés par les partenaires. Le principe de cette relation est que les partenaires peuvent avoir des aventures avec d'autres personnes sans jamais mentir et sans jamais devenir des étrangers pour l'un et l'autre. Dans ce cadre, comme nous avons noté, elle a une confiance totale que son partenaire respectera à ces principes : malgré ses aventures, le sujet restera toujours la seule personne indispensable dans la vie de son partenaire. Cette confiance soulage l'acteur à l'égard des autres femmes et elle cesse de devenir jalouse d'elles.

4.2.1.2. Acteur principal, Jean-Paul Sartre et Olga : Le trio

Olga apparaît dès le début des deuxièmes mémoires en tant qu'ancienne élève et amie de Simone de Beauvoir. Elle la considère comme l'une des

¹⁶⁵ **Ibid.**, p. 211-212.

¹⁶⁶ **Ibid.**, p. 212.

meilleures amies et elle prend soin personnellement de son éducation de philosophie. Lors de la narration des aventures que le sujet vit avec Olga, il s'agit d'une brève présentation du parcours de cette relation :

« Notre amitié avait en moi comme en elle des raisons solides, puisque au bout de vingt-cinq ans elle occupe encore dans ma vie une place privilégiée ; mais au début ce fut Olga qui la voulut, qui la créa : il ne pouvait pas en être autrement. Un attachement n'a de force que s'il s'affirme contre quelque chose. Olga, à dix-huit ans, était à peu près contre tout ; moi, je m'ébattais dans ma vie comme un poisson dans l'eau ; rien ne m'opprimait quand tout l'écrasait. Les sentiments qu'elle me portait atteignirent très vite à une intensité dont j'éprouvai plus lentement le contrecoup. »¹⁶⁷

A la suite de l'adverbe de temps « encore » et la marque temporelle « au bout de vingt-cinq ans », nous voyons que l'amitié entre Olga et Simone de Beauvoir continue au temps de l'énonciation. Après avoir noté cette durée, l'instance mémorialiste revient à la narration et explique les conditions qui ont marqué la dynamique de leur relation.

« [...] je lui faisais confiance ; elle avait un urgent besoin de cet estime, de ma complicité et de tout ce que – d'abord très parcimonieusement – je lui apportai. Bien entendu, elle ne démêla pas elle-même les raisons de cet élan qui la jeta vers moi ; elle pensait qu'il s'expliquait par mes mérites ; mais c'est à partir de sa propre situation que je devins pour elle quelqu'un de précieux et même d'unique. »¹⁶⁸

Dans le fragment précédent, l'acteur nous informe que c'est Olga qui a créé cette amitié ; nous voyons que leur relation se forme selon le besoin d'Olga pour un mentor, pour une guide plus sage et plus expérimentée. D'ailleurs, elle explique comment elle découvre le plaisir « de donner », de « se sentir utile », de « se croire nécessaire ». Comme pour Jean-Paul Sartre,

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 261.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 264.

pour Olga aussi, elle devient /unique/. Cette relation satisfaisante change aux yeux de l'acteur au moment où Olga commence à prendre place dans la vie de Jean-Paul Sartre :

« [...] j'aimais mieux que Sartre guettât les sentiments d'Olga plutôt que la montée en lui de la psychose hallucinatoire. Autre chose m'inquiéta. Par son acharnement à la conquérir, Sartre dotait Olga d'un prix infini, soudain, il m'était défendu de prendre à la légère ses opinions, ses goûts, ses dédains, voilà qu'ils définissaient un système de valeurs, et ce système contredisait le mien. Je ne m'arrangeai pas volontiers de ce changement. »¹⁶⁹

Comme nous l'avons déjà noté, l'acteur et Jean-Paul Sartre marchent vers la même direction, ils partagent leurs expectations et leurs soucis. L'acteur a la confiance totale de ce système et de son partenaire. Leur relation en tant qu'institution marche sans aucune faute. Pourtant, Jean-Paul Sartre ajoute un autre principe à cette institution ; il interdit de juger Olga. En plus, à la suite de son acharnement pour Olga, Jean-Paul Sartre commence à critiquer l'institution qu'il a établi avec l'acteur principal ; elle croit s'effondrer tous ce qu'elle confiait dans la vie. Comme le cas de Camille, elle prend encore une fois conscience de sa relation et elle essaie de trouver une issue par un tel raisonnement :

« Je refusai donc le désordre qu'Olga eût introduit dans ma vie si je lui avais accordais trop de poids. Je m'appliquais à la réduire à ce qu'elle avait toujours été pour moi ; je l'aimais de tout mon cœur, je l'estimais, elle me charmait ; mais elle ne détenait pas la vérité ; je n'aurais pas lui abandonner cette place souveraine que j'occupais, moi, au centre exact de tout. Peu à peu, pourtant, je cédai. Il m'était très nécessaire de m'accorder en tout avec Sartre pour voir Olga avec d'autres yeux que les siens »¹⁷⁰

¹⁶⁹ **Ibid.**, p. 276.

¹⁷⁰ **Ibid.**, p. 276-277.

L'acteur principal promet de ne pas prendre Olga pour une rivale mais pour une amie qu'elle aime beaucoup. Elle promet de ne pas prêter sa place à Olga pour retrouver le calme dans sa vie et dans ses relations. Ce raisonnement nous paraît avoir un caractère naïf car en effet, elle reste obligée d'accepter la présence d'Olga dans son relation avec Jean-Paul Sartre pour ne pas le perdre ; ce raisonnement est donc un mécanisme de défense du sujet pour ne pas perdre son estime en soi-même.

Pourtant, l'importance de Jean-Paul Sartre ne lui permet pas de tenir sa promesse ; pour être d'accord dans tous les domaines avec Jean-Paul Sartre, elle adopte le point de vue de celui-ci à l'égard d'Olga. Donc, le discours change de ton encore une fois avec l'introduction d'Olga dans la vie du couple. « Ensemble, nous haïssions les foules dominicales, les dames et les messieurs comme il faut, la province, les familles, les enfants et tous les humanismes. »¹⁷¹

Nous avons déjà étudié le « nous » comme l'instance déléguée par l'énonciateur : cette instance montre la relation et l'entente entre l'acteur et Jean-Paul Sartre. Pourtant, nous remarquons un changement de valeur de ce pronom personnel : dans le fragment de l'énoncé ci-dessus, le « nous » contient trois personnages, à savoir l'acteur principal, Jean-Paul Sartre et Olga. Il s'agit non d'un couple mais d'un trio – comme le nomme l'acteur – dont la porte-parole est le pronom personnel « nous ».

« Dans ces instants, le « trio » semblait une éblouissante réussite. Pourtant, des fissures avaient tout de suite craquelé ce bel édifice. »¹⁷²

« Par mes paroles, mes conduites, je contribuais avec zèle à la bonne marche du trio. »¹⁷³

« Lui non plus, il ne trouvait guère son compte dans cette affaire [...] »¹⁷⁴

¹⁷¹ **Ibid.**, p. 291.

¹⁷² **Ibid.**, p. 291-292.

¹⁷³ **Ibid.**, p. 293.

L'acteur n'arrive pas à trouver comment sortir de cette impasse. Mais, malgré les beaux temps que le sujet, Jean-Paul Sartre et Olga passent ensemble, le trio voit sa fin grâce à la mésentente entre Jean-Paul Sartre et Olga. Et enfin, l'acteur marque la fin de cette affaire « trio » par le mot « échec » et par la phrase suivante : « Personnellement, je trouvai qu'Olga avait pris une saine décision en brisant le cercle dont nous ne parvenions pas à sortir. »¹⁷⁵

Au contraire de Camille, Olga n'a pas un effet de jalousie sur le sujet de l'énoncé mais elle éprouve un certain gêne à l'égard d'Olga : elle l'aime de tout son cœur mais elle ne veut pas laisser sa place qu'elle occupe dans la vie de Jean-Paul Sartre. Donc, elle reste « perplexe » entre son admiration pour Olga et l'idée de partager son partenaire et aussi, pour ne pas perdre Jean-Paul Sartre, elle reste « obligée » d'être accord avec Jean-Paul Sartre. En fait, ce dilemme dans lequel se trouve le sujet marque la valeur de Jean-Paul Sartre pour elle : il est si indispensable que sa partenaire accepte la présence d'une autre femme dans leur relation. Mais cette situation sans issue rend l'acteur principal « épuisée » :

« Je me donnais avec moins d'entrain que d'habitude à mes occupations, à mes distractions : je me sentais tout le temps fatiguée. Avec Olga, avec Sartre, avec les deux ensemble, je veillais tard ; Sartre se reposait à Laon, Olga dans la journée, mois, jamais. »¹⁷⁶

Le passage qui précède montre que la difficulté sentimentale dans laquelle se trouve le sujet a des effets physiques sur elle. La fatigue apparaît comme l'aspect somatique de l'effet de la double identité d'Olga qui est l'amie et la rivale du sujet de l'énoncé ; en plus, la fatigue devient une maladie sérieuse dans les jours suivants : cette maladie psychosomatique marque aussi la transformation du sujet passionné au sujet corporelle et marque l'intensité de la gêne qu'éprouve l'acteur à l'égard du trio. Pourtant, après avoir gagné sa

¹⁷⁴ **Ibid.**, p. 295.

¹⁷⁵ **Ibid.**, p. 325.

¹⁷⁶ **Ibid.**, p. 329.

santé et son énergie physique, elle trouve une issue pour perdre les effets nuisibles de la présence d'Olga dans sa relation : dans son roman intitulé *L'invitée*, l'acteur principal tue le caractère qu'elle a écrit depuis Olga :

« D'abord, en tuant Olga sur le papier, je liquidai les irritations, les rancunes que j'avais pu éprouver à son égard ; je purifiai notre amitié de tous les mauvais souvenirs qui se mélangeaient aux bons. »¹⁷⁷

En tant qu'écrivain, l'acteur crée dans son roman un caractère en se basant sur Olga et en tant que créateur de ce personnage elle décide de le tuer : l'acteur venge sa rivale en tuant son reflet sur le papier. Elle supprime tout ce que sa rivale a causé et sa vengeance lui permet de s'avancer dans sa vie et dans sa relation soit avec son partenaire soit avec son amie Olga.

Comme nous avons déjà noté, la deuxième partie de *La Force de l'âge* qui est dominé en grande partie par des extraits de journal que l'acteur de l'énoncé a tenu pendant les années de guerre s'ouvre sur La Deuxième Guerre mondiale. Au début des années relatées dans cette partie, Jean-Paul Sartre et les autres amis de l'acteur partent pour leurs services militaires : on envoie Jean-Paul Sartre au bureau de météorologie qui est l'un des lieux le plus sûr durant la guerre. Toutefois, la peur prend l'acteur principal : « J'ai peur pour Bost. Et malgré tout, j'ai peur pour Sartre. »¹⁷⁸ Jusqu'à la fin de *La Force de l'âge*, le sentiment dominant qu'éprouve l'acteur est la peur : « Une lettre de Sartre qui m'angoisse : il est non pas avec l'aviation, mais avec l'artillerie ; il n'a encore rien reçu de moi. De nouveau, j'ai peur ; tout est empoisonné, horrible. »¹⁷⁹ Nous remarquons que la peur se transforme en « angoisse » chez l'acteur : sa peur, sa crainte est si intense qu'elle a des effets physiques : « Hélas ! le 3 octobre, il est parti pour une destination inconnue, tous mes projets sont à l'eau. Je fais des courses, la gorge serrée. »¹⁸⁰ La cause de l'angoisse chez

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 387.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 442.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 445.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 464.

l'acteur n'est pas la séparation avec Jean-Paul Sartre mais c'est le futur imprécis qui serre sa gorge. L'imprécision rend l'acteur, par ses effets somatiques, le sujet corporel qui éprouve de l'angoisse à la suite de la peur.

Tableau 37. Piste sentimentale du sujet

Événement	Sentiment	Acteur
séparation	/peur/	Sujet de passion
imprécision	/angoisse/	Sujet - corps

D'ailleurs, ces symptômes somatiques deviennent de plus en plus précis chez l'acteur à la suite de l'emprisonnement de son compagnon. Pendant cette piste, le sujet n'a perdu son autocontrôle ; elle reste toujours une instance dotée du savoir et du pouvoir et elle agit consciemment. Pourtant, l'emprisonnement de Jean-Paul Sartre la tourmente si brutalement qu'elle perd la conscience :

« J'ai compris que Sartre allait être prisonnier pour un temps indéfini, qu'il aurait une vie horrible, que je ne saurais rien de lui ; pour la première fois de ma vie, j'ai eu une espèce de crise de nerfs ; ç'a été le moment le plus affreux de toute la guerre. »¹⁸¹

La crise de nerfs est une sorte d'hystérie manifestée par des symptômes d'apparence organique comme paralysie, catalepsie, etc. et par des manifestations psychiques pathologiques comme hallucination, délire, etc. Ainsi cette crise causée par la peur, la crainte, l'imprécision de la situation de Jean-Paul Sartre fait perdre la capacité de juger de l'acteur : elle devient un non-sujet par le dénouement du jugement.

¹⁸¹ **Ibid.**, p. 503.

Tableau 38. Deuxième piste sentimentale du sujet

Événement	Sentiment	Acteur
séparation	/peur/	sujet de passion
imprécision	/angoisse/	sujet - corps
emprisonnement	crise de nerfs	non-sujet

A la fin de *La Force de l'âge*, Jean-Paul Sartre revient à Paris et tous ces troubles se terminent pour l'acteur : « Depuis le retour de Sartre, j'avais le cœur en paix ; mais d'une toute autre manière qu'autrefois. »¹⁸² Suivant la quiétude provoquée par la réunion avec son compagnon, l'acteur retrouve ses esprits et son équilibre mental, physique et sentimental. L'acteur devient une fois de plus sujet serein.

Avec la paix signée à la suite de la Deuxième Guerre mondiale, *La Force de l'âge* se termine et l'écrivaine continue à raconter son histoire dans une autre œuvre autobiographique qui est composée de deux tomes et qui s'intitule *La Force des choses*. Étudions la relation entre l'acteur et Jean-Paul Sartre dans ces derniers mémoires de l'écrivaine.

Dans les années relatées dans le premier tome des derniers mémoires, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir deviennent des écrivains célèbres. Le peuple français s'intéresse à la fois de leurs œuvres et de leurs vies intimes étroitement liées. Ils ne sont guère des jeunes qui vivent selon leurs caprices :

¹⁸² **Ibid.**, p. 554.

« Mon bagage était léger, mais on associa mon nom à celui de Sartre que brutalement la célébrité saisit. Il ne se passait pas de semaine sans qu'on parlât de nous dans les journaux. »¹⁸³

A la suite de la célébrité, l'acteur est projeté sous les lumières publiques. Les influences de cette perte de la vie intime sont traitées de manière détaillée dans le niveau de l'énonciation principale assumée par l'énonciatrice principale et l'instance écrivaine. Toutefois, dans le niveau de l'énoncé, l'acteur continue à raconter sa relation avec Jean-Paul Sartre qui est venu de l'Amérique avec une histoire romantique.

« Mais, il évoquait avec tant de gaieté les semaines passées avec elle à New York que je m'inquiétais ; je l'avais cru séduit surtout par le romanesque de cette aventure ; je me demandais soudain s'il ne tenait pas à M. plus qu'à moi ; je n'avais plus l'optimisme chevillé au cœur : tout pouvait m'arriver. »¹⁸⁴

La guerre, nous verrons dans le chapitre sur l'étude figurative du thème, change les sens des notions et des sentiments chez l'acteur. Par exemple, dans *La Force de l'âge*, elle avait dit que la paix dans le cœur n'a pas le même sens qu'autrefois : avec la guerre, la peur, le désespoir, les gens perdent leurs sens d'optimisme, de sérénité, etc. C'est à cause de cette conception pessimiste que l'acteur n'a pas la confiance optimiste, voire naïve sur sa relation. Quand elle pose cette question à Jean-Paul Sartre, elle reçoit une telle réponse :

« 'Je tiens énormément à M., me répondit Sartre, mais c'est avec vous que je suis.' [...] L'après midi, Sartre expliqua : nous avons toujours attribués plus de vérité aux conduites que phrases, c'est pourquoi, au lieu de se perdre en discours, il avait invoqué l'évidence d'un fait. Je le crus. »¹⁸⁵

¹⁸³ de Beauvoir, *La Force des choses I*, p. 61.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 101-102.

L'inquiétude chez l'acteur, ne prend pas une forme de jalousie car son compagnon explique de manière assez nette son attachement pour elle : c'est un attachement qui se manifeste non pas dans l'être de Jean-Paul Sartre mais dans son faire. A la suite de cette petite histoire, la narration est rompue par l'énonciation énoncée assumé par l'instance mémorialiste qui nous décrit ses idées sur les relations et surtout sur la notion de fidélité. Cette interruption est réalisée pour une raison définitive : à la suite de ces pages, l'acteur nous informera sur la relation avec Nelson Algren, un écrivain américain. Cette relation n'est pas racontée pourtant dans *La Force des choses* car l'instance mémorialiste note qu'elle l'a raconté dans tous ses détails dans une autre œuvre. Donc, avant de mentionner cette aventure, l'instance mémorialiste nous expose la dynamique de sa relation avec Jean-Paul Sartre : « Nous avons été, Sartre et moi, plus ambitieux ; nous avons voulu connaître des 'amours contingentes' »¹⁸⁶ Nous avons déjà noté que Jean-Paul Sartre et l'acteur sont des amours « nécessaires » pour eux ; leur pacte est constitué sur quelques conditions comme « ne pas mentir » et « ne pas devenir des étrangers ». Ainsi, malgré la présence de Nelson Algren, l'acteur reste fidèle à sa relation avec Jean-Paul Sartre. D'ailleurs, à la suite de quelques commentaires sexistes sur ses œuvres, l'acteur défend ses idées et sa prise de part par la phrase suivante : « L'homme que je plaçais au-dessus de tous les autres ne me jugeait pas inférieure à eux. »¹⁸⁷ Jean-Paul Sartre apparaît non seulement par sa figure « nécessaire » mais par sa figure « le plus important » dans l'univers sentimental de l'acteur.

Au début de la deuxième partie des derniers mémoires, l'acteur nous annonce une nouvelle relation avec un jeune juif, Claude Lanzmann qui l'a touchée beaucoup surtout par sa jeunesse.

« La présence de Lanzmann auprès de moi me délivra de mon âge. D'abord elle supprima mes angoisses [...] et puis elle ranima l'intérêt que je portais aux choses. Car ma curiosité s'était beaucoup assagie. Je vivais

¹⁸⁶ **Ibid.**, p. 176.

¹⁸⁷ **Ibid.**, p. 262.

sur une terre aux ressources limitées, rongée de maux terribles et simples, et ma propre finitude – celle de ma situation, de mon destin, de mon œuvre – bornait mes convoitises, il était loin le temps où de toutes choses j’attendais tout.[...] Grace à lui mille choses me furent rendues : des joies, des étonnements, des anxiétés, des rires et la fraîcheur du monde. »¹⁸⁸

Après tous les malheurs et le désespoir décrit par un ton /dysphorique/ dans *La Force de l’âge* et dans la première partie de *La Force des choses*, nous remarquons que ce ton a changé : il s’agit de la joie dans l’énoncé assumé par l’acteur principal. Le champ lexical attribué à Claude Lanzmann, les verbes « délivrer », « supprimer » et « ranimer » et les mots « étonnement », « joie », « rire », « fraîcheur », montrent bien ce changement de l’état d’âme de l’acteur de /dysphorie/ en /euphorie/. L’effet positif de ce jeune homme sur le sujet de l’énoncé provient de l’écart entre l’acteur et le monde réel où elle vivait « bornée » à cause de sa célébrité et du désespoir. Elle retrouve la joie de vivre encore une fois avec la présence de Lanzmann. Toutefois, l’acteur garde la place « la plus importante » de Jean-Paul Sartre dans son cœur :

« Quant à moi, j’avais besoin de distance pour engager mon cœur car il n’était pas question de doubler mon entente avec Sartre. Algren appartenait à un autre continent, Lanzmann à une autre génération : c’était aussi un dépaysement et qui équilibrait nos rapports. »¹⁸⁹

Les amours « contingentes » de l’acteur ont un trait commun : ils sont tous les deux appartiennent à un autre monde. Autrement dit, il s’agit soit d’une distance géographique soit d’une distance de génération. Le monde et la génération auxquels l’acteur appartient sont réservés seulement à Jean-Paul Sartre. C’est lui qu’elle partage tout car dans *La Force de l’âge*, l’acteur avait noté qu’elle prenait Jean-Paul Sartre pour sa « double ». Elle partage toutes les réalités du monde et toutes ses propres réalités avec Jean-Paul Sartre, les autres

¹⁸⁸ de Beauvoir, *La Force des choses II*, p. 17-18.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

hommes semblent placés plutôt dans des univers virtuels auxquels l'acteur n'existe que pour profiter de leurs existences.

Tableau 39. Amours de l'acteur

Jean-Paul Sartre	Nelson Algren	Claude Lanzmann
« double »	« autre continent »	« autre génération »
« amour nécessaire »	« amour contingente »	« amour contingente »
/réel/	/virtuel/	/virtuel/

Après avoir étudié les relations de l'acteur racontées dans le niveau de l'énoncé, nous proposons de changer de niveau et d'étudier ce thème dans le niveau de l'énonciation principale.

4.2.2. Sujet de l'énonciation principale

Avant d'étudier ce niveau, il nous paraît important de rappeler sa structure. Dans notre corpus, le niveau de l'énonciation principale se manifeste sous forme des petits chapitres assumés soit par l'énonciatrice principale soit par l'instance écrivaine. Les chapitres qui se trouvent au début des livres ont une forme de présentation du contenu que le lecteur va lire dans les chapitres narratifs assumés par l'acteur et l'instance mémorialiste. Les chapitres que l'énonciatrice introduits à la fin des livres sont de nature de bilan où elle expose ses idées sur l'histoire racontée dans les pages précédents.

Le premier chapitre appartenant à l'énonciation principale est le « prologue » de *La Force de l'âge*. Pourtant dans ce prologue et l'épilogue de la même œuvre, l'énonciatrice centre son énonciation sur son projet d'écriture

que nous étudierons dans le chapitre suivant. C'est dans l'épilogue des derniers mémoires où l'énonciatrice nous présente sa relation avec Jean-Paul Sartre.

« Il y a eu dans ma vie une réussite certaine : mes rapports avec Sartre. En plus de trente ans nous ne nous sommes endormis qu'un seul soir désunis. Ce long jumelage n'a pas atténué l'intérêt que nous prenons à nos conversations : une amie a remarqué que chacun de nous écoute toujours l'autre avec grande attention. »¹⁹⁰

Nous voyons que l'énonciatrice fait un bilan sur les années racontées dans ses trois mémoires. Et elle commence à ce bilan par l'une des plus importantes personnes de sa vie. La forme négative du verbe « atténuer » nous montre que Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre ont pris au sérieux l'un et l'autre. Leur interaction sentimentale n'a aucun effet sur leurs vies intellectuelles. Du reste, le mot « jumelage » nous renvoie à un autre mot que l'acteur avait utilisé en décrivant la valeur de Jean-Paul Sartre ; mon « double ». Leur entente semble « parfaite » dans tous les domaines de leurs vies.

« A partir d'un mot, d'une sensation, d'une ombre, nous parcourons un même chemin intérieur et nous aboutissons simultanément à une conclusion – un souvenir, un rapprochement – pour un tiers tout à fait inattendue. »¹⁹¹

Il s'agit de deux personnes différentes mais d'un esprit : leur entente sentimentale et intellectuelle les rend « unis ». Toutefois, dans l'étude du niveau de l'énoncé, nous avons mis le point sur leur /vouloir/ commun défini comme « expérimenter tout ». Ce vouloir était corrélé non à la notion de la fidélité mais à la liberté. Ils ont redéfini ces notions sans prendre compte des normes sociales. Le caractère « marginal » de ce couple est encore une fois mis en relief par l'adjectif « inattendue ». Mais leur union et leur marginalité sont

¹⁹⁰ **Ibid.**, p. 489.

¹⁹¹ **Ibid.**

interrogés par le peuple quand ils ont devenus des écrivains et penseurs célèbres.

« Reste que philosophiquement, politiquement, les initiatives sont venues de lui. Il paraît que certaines jeunes femmes ont été déçues : j'aurais accepté ce rôle 'relatif' dont je leur conseille de s'évader. Non, Sartre est idéologiquement créateur, moi pas. »¹⁹²

Avec l'exclamation « non » qui introduit un refus absolu, l'énonciatrice refuse d'être relative à l'existence de son compagnon ; elle est une femme « indépendante » qui suit les idées de Jean-Paul Sartre sans trahir sa liberté.

« Mon indépendance, je l'ai sauvegardée car jamais je ne me suis déchargée sur Sartre de mes responsabilités : je n'ai adhéré aucune idée, aucune résolution sans l'avoir critiquée et reprise à mon compte. »¹⁹³

Comme nous l'avons noté au début de notre étude, les sentiments amoureux de l'énonciatrice envers Jean-Paul Sartre ne l'empêche pas de critiquer ses idées : selon le couple, être dans une relation ne signifie pas d'admettre les idées de son compagnon sans les interroger. En tant que penseur et écrivaine, l'énonciatrice reste toujours « indépendante » dans sa vie ; « j'exige des femmes l'indépendance et je n'ai jamais connu la solitude. Les deux mots ne sont pas synonymes. »¹⁹⁴

Dans son bilan, l'énonciatrice termine de définir la nature de sa relation sentimentale avec Jean-Paul Sartre :

« Mes émotions me sont venues d'un contact direct avec le monde. Mon œuvre personnelle a exigé de moi des recherches, des décisions, de la

¹⁹² **Ibid.**, p. 491.

¹⁹³ **Ibid.**

¹⁹⁴ **Ibid.**, p. 490.

persévérance, des luttes, du travail. Il m'a aidée, je l'ai aidée aussi. Je n'ai pas vécu à travers lui. »¹⁹⁵

Ainsi, l'énonciatrice note qu'elle a vécu une vie entière avec Jean-Paul Sartre avec une entente « parfaite » selon eux ; mais leur relation n'a jamais dominé leurs vies intellectuelles. En tant que femme dans une époque où les femmes vivent dépendantes de leurs maris, l'énonciatrice a refusé la dépendance : dans toute sa vie, elle reste « libre » et « indépendante » et en même temps « amoureuse » : les qualités qu'elle n'a jamais mêlées. Comme elle le note, ce n'est pas une vie à travers un homme mais c'est une vie à côté d'un homme.

¹⁹⁵ **Ibid.**, p. 491-492.

4.3. Écriture

Dans les trois mémoires qui composent notre corpus, Simone de Beauvoir raconte sa propre vie avec un point de vue rétrospectif. Dans son récit autobiographique, nous lisons sa formation d'écrivaine ainsi que les circonstances et les événements qui la préparent à cette formation. Dans l'analyse de la syntaxe énonciative des mémoires, nous avons vu qu'il s'agissait de trois niveaux d'énonciation assumés par différentes instances. Ainsi nous proposons-nous d'étudier le parcours de l'écriture du sujet dans ses diverses positions selon différents niveaux énonciatifs.

4.3.1. Programme d'écriture du sujet de l'énoncé énoncé

Nous nous proposons de commencer notre étude par les premiers mémoires qui relatent les vingt premiers années de Simone de Beauvoir. Le parcours d'écriture est annoncé pour la première fois dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* où l'acteur principal est encore une jeune fille. Dans le récit, l'instance mémorialiste interrompt la narration et intervient pour annoncer ce projet :

« Pourquoi ai-je choisi d'écrire ? Enfant, je n'avais guère pris au sérieux mes gribouillages ; mon véritable souci avait été de connaître ; je me plaisais à rédiger mes compositions françaises, mais ces demoiselles me reprochaient mon style guindé ; je ne me sentais pas 'douée'. Cependant, quand à quinze ans j'inscrivis sur l'album d'une amie les prédilections, les projets qui étaient censés définir ma personnalité, à la question : 'Que voulez-vous faire plus tard ?' je répondis d'un trait : 'Être un auteur

célèbre'. Touchant mon musicien favori, ma fleur préférée, je m'étais inventé des goûts plus ou moins factices. Mais sur ce point je n'hésitai pas : je convoitais cet avenir, à l'exclusion de tout autre. »¹⁹⁶

Ces phrases annoncent et déclenchent le parcours d'écriture de Simone de Beauvoir en tant que sujet de l'énoncé. L'acteur se promet de devenir un écrivain célèbre, ce qui peut être défini comme l'objet de valeur du parcours d'écriture. En plus, écrire lui semble comme quelque chose de naturel contrairement à ses autres plaisirs esthétiques comme la peinture, la musique, etc. Quant aux modalités du parcours d'écriture, le verbe « convoiter » annonce la modalité volitive de l'acteur : dans le niveau de l'énoncé énoncé, l'acteur principal devient, dans le cadre de ce parcours, le sujet selon le /vouloir/. Pourtant, l'interruption de l'instance mémorialiste qui conjugue le verbe « choisir » au passé signale la sanction du parcours de l'acteur : en se situant au présent de l'énonciation, l'instance mémorialiste a le /savoir/ sur le résultat de ce parcours qui appartient à son passé. À la suite de ces remarques, nous nous proposons de distinguer le parcours d'écriture qui est raconté au niveau d'énoncé de celui qui est raconté au niveau de l'énonciation énoncée et principale car nous verrons que ces deux parcours seront traités de manières différentes : dans le niveau de l'énoncé énoncé, il s'agit de la réalisation du parcours par l'acteur principal et dans le niveau de l'énonciation principale, il s'agit plutôt de l'explication de cette réalisation, de cette réussite assumée par l'énonciatrice principale. Continuons par le parcours de l'acteur à peine défini :

« Si j'avais souhaité autrefois me faire institutrice, c'est que je rêvais d'être ma propre cause et ma propre fin ; je pensais à présent que la littérature me permettrait de réaliser ce vœu. Elle m'assurerait une immortalité qui compenserait l'éternité perdue ; il n'y avait plus de Dieu pour m'aimer, mais je brûlerais dans des millions de cœurs. En écrivant une œuvre nourrie de mon histoire, je me créerais moi-même à neuf et je justifierais mon existence. En même temps, je servais l'humanité : quel plus beau cadeau lui faire que des livres ? Je m'intéressais à la fois à moi,

¹⁹⁶ **Ibid.**, p. 186.

et aux autres ; j'acceptais mon 'incarnation' mais je ne voulais pas renoncer à l'universel : ce projet conciliait tout ; il flattait toutes les aspirations qui s'étaient développées en moi au cours de ces quinze années. »¹⁹⁷

Le parcours d'écriture de l'acteur prend sa forme et sa valeur définitives à la suite du fragment ci-dessus : la littérature prend la place de la religion et de Dieu auxquels l'acteur ne croit guère. En plus, par le biais de l'écriture, l'acteur projette de devenir « immortel ». Pourtant, le parcours d'écriture contient un projet autobiographique qui permettra à l'acteur de justifier son existence.

Comme nous l'avons déjà noté, nous considérons les trois mémoires comme un tout : la continuation du parcours d'écriture de l'acteur des premiers mémoires dans les deuxièmes et troisièmes assure toujours l'intégralité de notre corpus. Ainsi, dans *La Force de l'âge*, l'acteur continue d'essayer de réaliser ce parcours mais les tentatives sont marquées plutôt par des échecs :

« Je savais que mon dernier roman ne valait rien et je n'eus pas le cœur de m'engager dans un nouvel échec. Mieux valait lire, m'instruire, en attendant une inspiration favorable. »¹⁹⁸

Ces échecs poussent l'acteur à méditer sur les erreurs qu'elle a faites et elle s'engage à écrire un nouveau roman pendant les années relatées dans *La Force de l'âge*. Mais la guerre interrompt ses travaux. Pourtant l'acte d'écriture prend une autre forme : pendant la Deuxième Guerre mondiale, l'acteur tient un journal intime.

Vers la fin de *La Force de l'âge*, l'acteur annonce la réussite de son parcours d'écriture dont l'objet de valeur est défini comme « être un écrivain célèbre ». L'acteur dépose dans une maison d'édition son roman sur lequel elle a travaillé pendant quatre ans :

¹⁹⁷ **Ibid.**, p. 187.

¹⁹⁸ de Beauvoir, **La force de l'âge**, p. 231.

« Il jugeait mon style très neutre et il suggéra avec bonté : ‘Est-ce que cela vous ennuerait beaucoup de récrire le livre, d’un bout à l’autre ? – Oh dis-je, ça me serait impossible : j’ai déjà passé quatre ans dessus ! – Eh bien ! enchaîna Paulhan, dans ces conditions, on le publiera tel quel. C’est un excellent roman.’ »¹⁹⁹

La réussite du programme d’écriture de l’acteur principal est annoncée par le biais de l’un des directeurs de la maison d’édition : le dernier roman de l’acteur intitulé *L’Invitée* est accepté et sera publié l’été suivant. D’ailleurs, nous savons que le premier roman de Simone de Beauvoir, *L’Invitée* est publiée en 1943.

4.3.2. Projet d’écriture du sujet de l’énonciation principale

Une lecture des chapitres qui appartiennent au niveau de l’énonciation énoncée nous permet de voir clairement la progression du programme d’écriture de l’énonciatrice et de l’instance écrivaine, les deux instances qui assument le niveau de l’énonciation principale. Ce programme apparaît premièrement dans le prologue de *La Force de l’âge*. :

« Mes vingt premières années, il y a longtemps que je désirais me les raconter ; je n’ai jamais oublié les appels que j’adressais, adolescente, à la femme qui allait me résorber en elle, corps et âme : il ne resterait rien de moi, pas même une pincée de cendres ; je la conjurais de m’arracher un jour à ce néant où elle m’aurait plongée. Peut-être mes livres n’ont-ils été écrits que pour me permettre d’exaucer cette ancienne prière. »²⁰⁰

Ce fragment cité du prologue explique assez nettement les motifs du parcours des instances du niveau de l’énonciation. L’énonciatrice s’identifie à

¹⁹⁹ **Ibid.**, p. 593.

²⁰⁰ **Ibid.**, p. 11.

l'acteur principal des premiers mémoires qui désire un jour raconter tout ce qu'elle a vécu pour sauver son être du néant : l'acte de production de son énonciation sous forme des mémoires se présente comme la réalisation de ce vœu. Autrement dit, l'énonciatrice principale satisfait l'acteur principal des premiers mémoires en réalisant son projet autobiographique. D'ailleurs, la phrase suivante assure ce motif :

« A cinquante ans, j'ai jugé que le moment était venu ; j'ai prêté ma conscience à l'enfant, à la jeune fille abandonnée au fond du temps perdu, et perdues avec lui. Je les ai fait exister en noir et blanc sur du papier. »²⁰¹

L'énonciatrice principale, en tant qu'écrivaine, a décidé de commencer à raconter sa vie à l'âge de cinquante et s'identifie à l'acteur principal de ses premiers mémoires. Ainsi ces phrases qui appartiennent au niveau de l'énonciation principale annoncent-elles une fois de plus la réussite de l'acteur principal à l'égard de son parcours d'écriture.

Ainsi en tant qu'écrivain, l'énonciatrice fait exister les acteurs de son passé en les racontant. Le vœu de l'acteur principal des premiers mémoires se définit de nouveau dans *La Force de l'âge* : s'échapper du néant en racontant sa propre histoire. Tout au long des deuxièmes et troisièmes mémoires, il s'agit de la réalisation de ce vœu en tant que projet de vie du sujet de l'énoncé qui devient, à la fin des mémoires, le sujet de l'énonciation : l'énonciatrice principale annonce qu'elle va raconter l'histoire de cette écriture, et se sauver du néant en se créant sur du papier : « Peu à peu, je me suis convaincue que le premier volume de mes souvenirs exigeait à mes propres yeux une suite : inutile d'avoir raconté l'histoire de ma vocation d'écrivain si je ne cessais pas de dire comment elle s'est incarnée. »²⁰²

Toutes ces positions de l'énonciatrice pendant qu'elle écrit ses mémoires révèlent un programme d'écriture avec un objet de valeur qui peut être défini comme « raconter sa vie afin de la rendre sensée ». Nous avons

²⁰¹ **Ibid.**

²⁰² **Ibid.**, p. 12.

distingué le parcours d'écriture de l'acteur qui est réussi du parcours d'écriture de l'énonciatrice qui commence à raconter, au niveau de l'énonciation principale, la valeur et les circonstances qui la préparent à cette réussite. De même, le verbe « exiger » qu'elle utilise montre que l'œuvre lui impose des exigences. Dans le programme ainsi défini, l'énonciatrice, comme actant, possède les modalités du /vouloir/ -car la réalisation du projet est un vœu déjà formulée, et du /devoir/ -car elle se sent « au service » de l'écriture à la suite des exigences de ses premiers mémoires.

Dans les premiers mémoires de Simone de Beauvoir, nous avons lu l'histoire d'une petite fille qui cherche à se définir tout en décrivant le monde qui l'entoure. Cette petite fille devenue adolescente, en tant que sujet de l'énoncé, se promet d'être un écrivain qui racontera son histoire. Ainsi, au début du prologue des deuxièmes mémoires, l'énonciatrice principale nous rappelle cette vocation afin de souligner son importance pour sa carrière d'écrivain : devenue une écrivaine célèbre et l'auteure des trois mémoires en question, l'énonciatrice annonce le contenu de *La Force de l'âge*. C'est l'histoire d'une femme, d'une écrivaine et c'est la recreation de sa personnalité afin de ne jamais être oubliée, afin de s'assurer l'immortalité.

Pourtant, la modalisation marquant le doute, « peut-être », indique que l'énonciatrice principale n'est pas sûre des motifs qui l'ont incitée à réaliser son projet autobiographique. Est-ce que « ces livres » sont seulement une réponse à son appel d'enfance, ou ont-ils un autre aspect artistique ou intellectuel ? Étudions la citation suivante pour mieux répondre à ces questions :

« Peut-être cet exposé aidera-t-il à dissiper certains des malentendus qui séparent toujours les auteurs de leur public et dont j'ai éprouvé bien souvent le désagrément ; un livre ne prend son vrai sens que si l'on sait dans quelle situation, dans quelle perspective et par qui il a été écrit : je

voudrais expliquer les miens en parlant aux lecteurs de personne à personne. »²⁰³

Après avoir mentionné les auteurs de mémoires comme Samuel Pepys et Jean-Jacques Rousseau, l'instance écrivaine évoque des difficultés d'exposer sa vie sous les yeux des lecteurs et de la distance entre l'auteur et son public. La création de « ces livres » ont aussi un aspect artistique : avec ses mémoires où elle raconte son parcours littéraire, l'énonciatrice n'expose pas seulement sa vie privée aux lecteurs, mais elle fait un pas en arrière afin d'expliquer toutes les situations et tous les événements qui l'ont conduite à raconter sa vie. Autrement dit, l'instance écrivaine raconte sa genèse et son aventure littéraire pour donner un sens à cette aventure : ce que nous avons déjà défini comme objet de valeur de son programme d'écriture.

L'extrait ci-dessus nous fait réfléchir sur le fonctionnement des instances binaires « auteur/public » et « je/livre » : le fragment où le premier couple émerge fait partie d'une énonciation portant sur une vérité générale. Les auteurs écrivent leurs œuvres pour être lus des lecteurs. Pourtant le deuxième couple renvoie à une expérience personnelle, il s'agit de la relation ombilicale de l'auteur à son œuvre : pour illustrer son argument, l'énonciatrice poursuit un procédé qui va d'une situation « générale » à une situation « particulière », voire « vécue ». Du reste, le « je » du verbe « vouloir » et le pronom possessif « les miens » assurent l'aspect particulier de cette situation ; de même, le passé composé du verbe « éprouver » suivi d'une marque temporelle « souvent » indique l'aspect « vécu » de cette prise de position de l'énonciatrice.

Également, à la suite de l'extrait ci-dessus, le sujet de l'énonciation n'est guère dans le domaine de la possibilité ; il se place dans la certitude à l'égard de son projet d'écriture.

Dans le prologue, encore une fois l'écrivain met le point sur les difficultés de s'exposer sans toucher la vie des autres :

²⁰³ Ibid.

« Cependant, je dois les prévenir que je n'entends pas leur dire *tout*. J'ai raconté sans rien omettre mon enfance, ma jeunesse ; mais si j'ai pu sans gêne, et sans trop d'indiscrétion, mettre à nu mon lointain passé, je n'éprouve pas à l'égard de mon âge adulte le même détachement et je ne dispose pas de la même liberté. Il ne s'agit pas ici de clabauder sur moi-même et sur mes amis ; je n'ai pas le goût des potinages. Je laisserai résolument dans l'ombre beaucoup de choses. »²⁰⁴

Le dernier paragraphe du prologue met en évidence le sens du projet autobiographique de l'instance écrivaine qui fait en quelque sorte le bilan de ce parcours :

« Des critiques ont cru que dans mes *Mémoires* j'avais voulu donner aux jeunes filles une leçon ; j'ai surtout souhaité m'acquitter une dette. Ce compte rendu en tout cas est dénué de toute préoccupation morale. Je me borne à témoigner de ce que ma vie a été. Je ne préjuge rien, sinon que toute vérité peut intéresser et servir. A quoi, à qui servira celle que je tente d'exprimer dans ces pages ? Je l'ignore. Je souhaiterais qu'on les abordât avec la même innocence. »²⁰⁵

Dans un premier temps, il faut répéter que nous considérons les mémoires de Simone de Beauvoir comme un tout ; c'est aussi l'intention de l'instance écrivaine : elle commence par mentionner ses premiers mémoires et finit avec l'explication des deuxièmes. Bien plus, le verbe au futur « servira » met en évidence encore une fois l'aspect /non commencé/ des deuxièmes mémoires pour le lecteur. Encore une fois c'est une anticipation de la lecture du livre. Entre temps, il s'agit d'un souhait marqué par le conditionnel et qui s'adresse à l'énonciataire médiateur. La demande de l'instance écrivaine contient son approche envers ses œuvres : il n'y a aucune moralité ni leçon à donner à son énonciataire : ces œuvres ont un sens dans la mesure où elles sont

²⁰⁴ **Ibid.**, p. 12-13.

²⁰⁵ **Ibid.**, p. 13.

traitées avec la même innocence que celle de son énonciatrice, puisqu'elle a maintes fois dit les avoir produites avec franchise sans viser une leçon morale.

Dans la deuxième partie de *La Force de l'âge*, le travail et l'objectif de ce projet autobiographique sont définis nettement, le sujet de l'énonciation souligne son passage d'une femme ordinaire à une écrivaine : « C'est cette transformation que je vais raconter. »²⁰⁶ Ainsi, l'instance écrivaine ne considère pas l'autobiographie comme une forme d'écriture qui consiste seulement à rappeler les événements du passé, mais comme un genre qui sert aussi à mesurer et à mettre en discours la différence entre le temps du récit et le temps de l'énonciation. Le décalage temporel entre l'énoncé et l'énonciation est mis en évidence par la structure énonciative et par le contenu de l'histoire.

Dans le prologue de la première partie, nous avons noté que le programme d'écriture de Simone de Beauvoir avait pour objet de valeur d'arracher son être du néant et de le recréer sur du papier. Au début de la deuxième partie, nous voyons que ce programme est toujours présent : « Pourtant, tandis que je les arrachais laborieusement au néant, le temps se brisa, le sol bougea et je changeai. »²⁰⁷ L'acteur qu'il était dans la première partie de *La Force de l'âge* a subi un changement au fil du temps. Et l'énonciatrice insiste sur ce changement subi à la suite de la Deuxième Guerre mondiale et surtout de l'occupation de Paris : « Jusqu'alors, je ne m'étais pas souciée que d'enrichir ma vie personnelle et d'apprendre à la traduire en mots [...] Soudain, l'Histoire fondit sur moi, j'éclatai : je me retrouvais éparpillée aux quatre coins de la terre, liée par tous mes fibres à chacun et à tous. »²⁰⁸

Quant à *La Force des choses*, placée au niveau de l'énonciation principale, l'instance écrivaine décrit cette fois les conditions et les motifs de la production de ses troisièmes mémoires :

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 424.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 423.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 423-424.

« J'ai voulu que dans ce récit mon sang circule ; j'ai voulu m'y jeter, vive encore, et m'y mettre en question avant que toutes les questions se soient éteintes. Peut-être est-il trop tôt ; mais demain il sera sûrement trop tard. »²⁰⁹

Nous savons que l'écrivaine continue à écrire ses mémoires afin de continuer son programme d'écriture. Pourtant, il s'agit d'un nouveau motif qui fait déclencher la production des troisièmes mémoires : la vieillesse. Dans son discours, l'instance écrivaine assume ce rôle en se décrivant « encore vive » et elle a l'intention de terminer son programme d'écriture avant de mourir, « avant que toutes les questions se soient éteintes ». Ainsi comblé par l'idée de vieillesse, l'écrivain s'y jette sans attendre le bon moment.

Dans le récit, l'intention de s'exprimer de l'instance écrivaine, d'expliquer ses idées présentes ne portent pas seulement sur la littérature mais sur divers sujets de la vie : les relations, la politique, la condition féminine, etc. Dans l'extrait suivant assumé par l'instance mémorialiste, nous lisons les idées de l'instance écrivaine sur la situation d'écrivain : « Au lieu de vivre dans la réciprocité sa relation au lecteur, on se retourne vers soi, on se saisit dans la dimension de l'Autre : c'est la vanité. »²¹⁰ Donc, le niveau de l'énonciation énoncée ne porte pas seulement sur quelques informations pour éclairer l'histoire racontée : l'instance mémorialiste fait un exposé de ses idées qu'elle assume au moment de la production de l'énoncé. D'ailleurs, dans les deuxièmes mémoires aussi, cette fonction de l'énonciation énoncée était pertinente.

Le dernier chapitre de la première partie de *La Force des choses* est identique, du point de vue de sa structure énonciative, aux prologues qui font partie, eux aussi, de l'énonciation principale. Il s'agit des informations sur le programme d'écriture de l'énonciatrice et sur ses intentions à l'égard de ce programme.

²⁰⁹ de Beauvoir, *La force des choses I*, p. 7.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

« Pourquoi cette pause, soudain ? Je sais fort bien qu'une existence ne se décompose pas en périodes tranchées et 1952 n'a pas marqué dans la mienne de coupure. Mais le territoire n'est pas la carte. Mon récit exige avant que je puisse le poursuivre, une certaine mise au point. »²¹¹

Nous avons déjà noté que l'instance écrivaine se considérait comme étant « au service » de la littérature. À la suite de cet extrait, elle souligne de nouveau, le fait qu'elle produit ses récits et les organise non selon sa propre volonté, mais selon les exigences de l'écriture : c'est l'œuvre qui dirige son créateur. Ainsi la première partie de *La Force des choses* indique cette pause exigée par l'écriture à un moment donnée de l'histoire racontée.

Comme dans tous les chapitres manifestant l'énonciation principale, l'énonciatrice y assume la fonction de l'instance écrivaine, toutefois, pour la première fois, elle parle du processus de création et du travail que cet acte d'écriture demande :

« Un défaut des journaux intimes et des autobiographies c'est que, d'ordinaire, 'ce qui va sans dire' n'est pas dit et qu'on manque l'essentiel. J'y tombe, moi aussi. »²¹²

Les journaux intimes introduits dans le récit et les chapitres narratifs contenant l'histoire autobiographique de l'énonciatrice que nous venons d'analyser sont tous réalisés par l'énonciatrice. Pourtant, elle note qu'elle tombe sur une erreur potentielle dans le domaine de l'autobiographie : son récit manque l'essentiel. Cet essentiel, nous le définissons comme l'acte d'écriture qui suit l'aventure de l'écrivain, or *La Force des choses* relate les années de l'acteur qui est devenu un écrivain réussi. D'ailleurs, le contenu de cet essentiel est expliqué par l'énonciatrice dans l'extrait suivant :

²¹¹ **Ibid.**, p. 371.

²¹² **Ibid.**

« Le travail ne se laisse guère décrire : on le fait, c'est tout. Du coup, il tient dans ce livre peu de place, alors que dans ma vie il en occupe tant : elle s'organise toute entière autour. »²¹³

Ainsi, aux yeux de l'instance écrivaine, l'écrivain s'organise autour de l'acte d'écriture au service duquel il est placé. L'identification aux autres écrivains à la suite du pronom « on » collectif montre que la situation n'est pas propre à l'instance écrivaine mais il s'agit bien d'une situation générale dans laquelle se trouvent tous les écrivains.

Dans le chapitre intitulé « intermède », l'instance écrivaine souligne les aspects cognitif et pratique de l'acte d'écriture avant de le décrire autrement : « Quand je me sens prête, j'écris d'affilée trois ou quatre cent pages. C'est un labeur pénible : il exige une intense concentration, et le fatras que j'accumule me dégoûte. »²¹⁴ Dans son programme d'écriture, l'énonciatrice se soumet aux impératifs du travail malgré son aspect « pénible ». Pourquoi faire un travail si dur ? L'énonciatrice répond à cette question dans l'extrait suivant :

« On se fait souvent de la littérature une idée plus romantique. Mais elle m'impose cette discipline justement parce qu'elle est autre chose qu'un métier : une passion ou, disons, une manie. »²¹⁵

Aux yeux de l'instance écrivaine, la littérature impose un travail dur et exige une discipline rigoureuse; elle s'y soumet puisque c'est sa passion, voire sa manie. Sa relation avec l'écriture place l'instance écrivaine dans le niveau cognitif puisqu'il s'agit de remémorer et de reconstruire l'univers de son passé. Mais le fait que l'écriture soit une « manie » pour l'instance écrivaine lui attribue également le rôle de sujet affectif par rapport à son programme d'écriture. Expliquons le cognitif et l'affectif. Le rôle cognitif correspond à un sujet modalisé par le /vouloir/ et le /pouvoir/+écrire ; ce qui est le cas de

²¹³ **Ibid.**

²¹⁴ **Ibid.**, p. 372.

²¹⁵ **Ibid.**

l'instance écrivaine à l'égard de l'écriture. De même, le rôle affectif ici est un sujet passionnel ; ce que dit bien le terme de « manie ».

A la suite de cet extrait, nous voyons que l'instance écrivaine ne s'identifie guère aux autres écrivains, l'écriture en tant que manie est une situation propre à elle. D'ailleurs, elle continue à expliquer son programme d'écriture :

« Lorsque enfin, après six mois, un an, ou même deux, je soumetts le résultat à Sartre, je n'en suis pas encore contente, mais je me sens à bout de souffle : il me faut sa sévérité et ses encouragements pour reprendre mon élan. »²¹⁶

Le mot « élan » qui caractérise la relation de l'instance écrivaine à la littérature nous pousse à réfléchir sur sa nature : lors de l'analyse des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, nous avons noté que l'acteur considérait l'écriture comme quelque chose de naturel, qui existait comme une faculté innée. Le mot élan assure cet aspect naturel de la littérature à l'égard de son existence chez l'instance écrivaine : la littérature est une impulsion qui la pousse à assouvir ses aspirations : en écrivant sa propre histoire, elle garantit son immortalité.

D'ailleurs, dans la deuxième partie de *La Force des choses*, elle insiste encore une fois sur l'immortalité reçue par la littérature :

« Je crois trop radicalement à la mort pour me soucier de ce qui arrivera après ; dans les moments où s'accomplit le rêve de mes vingt ans – me faire aimer à travers mes livres – rien ne me gâche mon plaisir. »²¹⁷

Ainsi devenue une écrivaine accomplie et attestée par le prix Goncourt, cette position de l'énonciatrice annonce la sanction de ce programme et son plaisir à la suite de cette sanction.

²¹⁶ **Ibid.**, p. 373.

²¹⁷ de Beauvoir, **La force des choses II**, p. 57.

Nous avons lu la genèse de cet écrivain lors des mémoires précédents, mais dans cette deuxième partie de *La Force des choses*, nous lisons le sens de ce programme aux yeux de l'énonciatrice. Mais avant de commencer, il faut d'abord situer, par l'extrait suivant, la place de l'écriture dans la vie de l'énonciatrice :

« Les unes et les autres ont pour moi autant d'importance et d'authenticité ; je ne me reconnais pas moins dans *Le Deuxième Sexe* que dans *Les Mandarins* ; et inversement. Si je me suis exprimée sur deux registres, c'est que cette diversité m'était nécessaire. »²¹⁸

Avant d'écrire ses mémoires, nous savons que Simone de Beauvoir a publié les romans comme *L'Invitée* et *Les Mandarins* et son essai monumental *Le Deuxième Sexe* et nous avons témoigné -dans notre analyse- de leur réalisation dans ses mémoires. D'ailleurs, le « je » de cet extrait, se plaçant dans l'énoncé et faisant partie de l'histoire, assume le rôle d'écrivain en utilisant le verbe « s'exprimer ». Ainsi en tant qu'écrivain, l'énonciatrice se place-t-elle « au service » de l'écriture dont la diversité lui est « nécessaire ». Qu'il s'agisse d'un essai ou d'un roman, l'énonciatrice agit selon les exigences de l'écriture et non selon sa propre volonté : cela est manifeste parfois dans les mémoires par les mots « exigence » et « nécessité ». D'ailleurs dans l'intermède de la première partie, l'instance écrivaine utilise le mot « manie » pour désigner l'écriture : elle est soumise et elle accepte cette soumission aux exigences de cette manie qui dirige toute sa vie ; ce qui définit la nature du sujet de l'écriture comme « sujet passif » soumis au projet d'écriture.

Dans l'épilogue de *La Force des choses*, l'énonciatrice dévoile mieux son identité d'écrivain avec la même forme de réponse aux autres :

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

²¹⁸ **Ibid.**, p. 62.

raisons, son ordre, ses fins auxquels il faut ne rien comprendre pour la juger extravagante. La mienne fut-elle vraiment ascétique, purement cérébrale ? Mon Dieu ! je n'ai pas l'impression que mes contemporains s'amusent tellement plus que moi sur cette terre ni que leur expérience soit plus vaste. En tout cas, me retournant vers mon passé, je n'envie personne. »²¹⁹

Ici émerge explicitement l'instance écrivaine qui se met « au service » de l'écriture. Pour elle, il ne s'agit pas de se divertir en écrivant ; l'écrivain est un être qui se soumet aux contraintes de l'écriture dans tous les domaines de sa vie. Pourtant, les exigences de l'écriture et le vouloir de l'écrivain se recoupent. Nous voyons clairement qu'elle n'assume pas sa vie de façon purement cérébrale ou ascétique : l'énonciatrice établit ici une corrélation entre ces exigences et ses vœux qui ne s'opposent pas, mais au contraire, qui se répondent. Les exigences de l'écriture et le vouloir de l'instance écrivaine convergent.

A la suite de son identité d'écrivain, l'énonciatrice continue par expliquer la valeur des mémoires qui viennent de s'achever ; l'aspect marqué explicitement par le passé composé. Donc, au moment de la création de l'épilogue, ses mémoires sont accomplis et l'énonciatrice fait un bilan de sa vie à partir de cet accomplissement : « Et je savais que plus la presse parlerait de moi, plus je serais défigurée : j'ai écrit ces *Mémoires* en grande partie pour rétablir la vérité et beaucoup de lecteurs m'ont dit qu'en effet ils avaient auparavant sur moi les idées les plus fausses. »²²⁰ Donc, son vœu de jeunesse défini comme « arracher son être du néant » se fait par la restitution de sa propre vérité à travers son œuvre autobiographique. Au moment de la création de ce récit, l'énonciatrice arrive à la fin de son projet d'autobiographie. Pourtant, l'accomplissement de ce projet crée des effets affectifs sur son créateur :

²¹⁹ **Ibid.**, p. 495.

²²⁰ **Ibid.**, p. 496.

« Me remémorant mon histoire, je me trouve toujours en deçà ou au-delà d'une chose qui ne s'est jamais accomplie. Seuls mes sentiments ont été éprouvés comme une plénitude. »²²¹

Son regard rétrospectif sur son passé n'a pas cet effet d'accomplissement. L'œuvre de Simone de Beauvoir est achevée mais le parcours de la vie continue. À la suite de tous ses actes cognitifs de premier ou second niveau que nous avons précédemment défini, le « je » de cet extrait, le créateur de ces mémoires devient un sujet affectif avec ce sentiment de l'inaccompli. D'ailleurs, cet état affectif est provoqué par la vieillesse et l'idée de mort traitée abondamment dans ce chapitre :

« Comment ce qui n'a ni forme ni substance, le temps, peut-il m'écraser d'un poids si lourd que je cesse de respirer ? comment ce qui n'existe pas, l'avenir, peut-il si implacablement se calculer ? Mon soixante-douzième anniversaire est aussi proche que le jour si proche de la libération. »²²²

Les questions ne sont pas posées ici pour être répondues mais pour marquer l'appréhension de l'énonciatrice à l'égard de la vieillesse et de la mort. En tant que sujet affectif, elle n'arrive pas à résoudre ces problèmes au niveau cognitif car ces deux sujets sont des réalités fatales auxquelles personne ne peut s'échapper. L'idée de mort amène l'énonciatrice à repenser à son enjeu que nous avons défini au niveau actantiel comme programme d'écriture qui avait comme objet de valeur « s'arracher son être du néant » : « Malgré ce fond de désenchantement, toute idée de mandat, de mission, de salut évanouie, ne sachant plus pour qui, pour quoi j'écris, cette activité m'est plus que jamais nécessaire. »²²³ Ainsi comblé par l'idée de mort, l'énonciatrice assume le « je » pour définir de nouveau son besoin de s'exprimer. Pourtant, comme l'idée fixe d'une manie, elle ne connaît pas ses impulsions qui l'amènent à écrire. Il s'agit d'une nécessité pour elle. Donc, nous pouvons dire que son acte cognitif est le

²²¹ **Ibid.**, p. 504.

²²² **Ibid.**, p. 505.

²²³ **Ibid.**, p. 498.

résultat d'une vocation dont le motif reste, pour le moment de l'énonciation, inconnu. Mais, lors de son écriture, l'énonciatrice semble trouver la raison exacte de son acte :

« Sans doute, les mots, universels, éternels, présence de tous à chacun, sont-ils le seul transcendant que je reconnaisse et qui m'émeuve ; ils vibrent dans ma bouche et par eux je communie avec l'humanité. Ils arrachent à l'instant et à sa contingence les larmes, la nuit, la mort même et ils les transfigurent. Peut-être est-ce aujourd'hui mon plus profond désir qu'on répète en silence certains mots que j'aurai liés entre eux. »²²⁴

Le « je » de cet extrait est évidemment l'énonciatrice principale des mémoires qui assume son rôle d'écrivain. D'ailleurs, l'adverbe temporel « aujourd'hui » place l'instance écrivaine au moment de la production de l'épilogue. Embrayée à la suite de cette marque temporelle, l'énonciatrice définit la valeur de son programme d'écriture. Le caractère « universel » et « éternel » des mots par lesquels l'énonciatrice communique avec l'humanité nous rappelle son vœu de jeunesse : l'objet de valeur de son programme d'écriture « s'arracher du néant » est assuré par la force figurative des mots qu'elle choisit. L'écrivain existera sur le monde tant que les mots de ses œuvres existeront : ses œuvres lui assureront l'immortalité tout en l'arrachant des réalités de la vie, même à la mort.

²²⁴ **Ibid.**, p. 498.

4.4. Sujet « voyageur »

Dans les trois mémoires qui composent notre corpus, les voyages que fait l'acteur principal sont racontés de façon détaillés. Pour l'étude figurative autour du thème « voyage », nous avons fait une sélection parmi ces fragments et nous avons retenu quelques instants de ces voyages qui nous paraissent significatifs pour mieux définir le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation.

Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, nous avons vu que l'acteur principal est née à Paris et elle y mène sa vie jusqu'à son premier poste de professorat qu'elle exercera à Marseille. Dans *La Force de l'âge*, en tant qu'une jeune femme parisienne, nous voyons qu'elle prend Paris pour le centre du monde :

« Paris m'apparaissait comme le centre de la terre ; je débordais de santé, j'avais des loisirs à revendre ; et j'avais rencontré un compagnon de voyage qui marchait dans mes propres chemins d'un pas plus assuré que le mien ; je pouvais espérer, grâce à ces circonstances, faire de ma vie une expérience exemplaire où se refléterait le monde tout entier. »²²⁵

A la suite de cette citation, nous pouvons désigner Paris comme « espace familier » de l'acteur ; donc tout autre espace aura la valeur d'« espace étranger ».

Le fragment ci-dessus implique une métaphore : l'acteur compare sa vie à un voyage dont son compagnon est Jean-Paul Sartre. Alors elle commence à son voyage à Paris, sans y éloigner jusqu'à un certain âge. Ce voyage sans /éloignement/ et sans /déplacement/ continue pendant la partie de sa vie qu'elle raconte dans ses premiers mémoires.

²²⁵ de Beauvoir, *La Force de l'âge*, p. 37.

Tableau 40. Figures de Paris

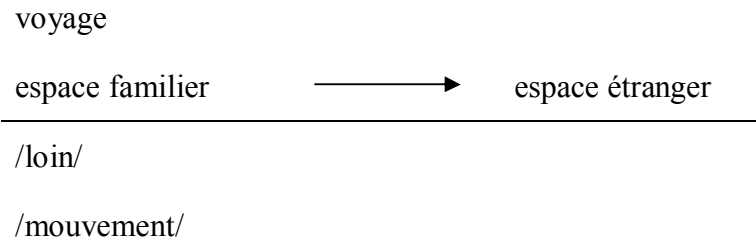
voyage
espace familial
/non-loin/
/non-mouvement/

Malgré les voyages racontés dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* – les voyages faits avec les parents à Limousine et à Uzerche –, nous voyons que la valeur sémantique du « voyage » change dans *La Force de l'âge* : « Voyager : ç'avait toujours été en de mes désirs les plus brûlants. Avec quelle nostalgie, jadis, j'avais écouté Zaza quand elle était revenue d'Italie. »²²⁶ Dans le *Petit Robert*, le voyage est défini comme « le déplacement d'une personne qui se rend en un lieu assez éloigné ». Nous pouvons donc noter que le voyage cité dans la dernière citation représente d'abord un /éloignement/ de l'« espace familial », ensuite un /déplacement/ vers un « espace étranger ».

La phrase apparaît dans le niveau de l'énonciation énoncée : la marque temporelle « toujours » englobe un temps dont le commencement appartient au présent de l'histoire racontée et dont la fin reste indéfinie. L'instance mémorialiste qui se réfère aux premiers mémoires par la mention de Zaza accentue la valeur de voyager dans la vie entière de l'énonciatrice principale. Ainsi, à la suite de cette phrase, le /déplacement/ apparaît comme un « *désir brûlant* » : l'état affectif de l'acteur principal est caractérisé par /loin/ et par le /mouvement/.

²²⁶ *Ibid.*, p. 96.

Tableau 41. Désir de « voyager »



Dans *La Force de l'âge*, l'acteur principal nous raconte son voyage qu'elle a fait en Espagne avec Jean-Paul Sartre par la phrase suivante : « Sartre me laissait le soin de consulter les horaires, de combiner nos itinéraires ; j'organisais le temps et l'espace à ma guise : je profitai avec ardeur de cette nouvelle espace de liberté. »²²⁷ Nous pouvons noter que le /mouvement/ devient le lieu privilégié de la /liberté/.

« Je me rappelais mon enfance : quelle histoire, pour aller de Paris à Uzerche ! On s'épuisait à faire les bagages, les transporter, les enregistrer, les surveiller : ma mère s'emportait contre les employés de la gare, mon père insultait les voyageurs qui partageaient notre compartiment, et tous deux se querellaient, il y avait toujours de longues attentes affolées, beaucoup de bruit et beaucoup d'ennui. Ah ! Je m'étais bien promis que ma vie serait différente ! Nos valises ne pesaient pas lourds, nous les remplissions, nous les vidions en un tournemain ; que c'était amusant d'arriver dans une ville inconnue, d'y choisir un hôtel ! J'avais définitivement balayé tout ennui, tout souci. »²²⁸

Nous constatons que l'acteur compare le voyage d'Espagne à ceux qu'elle a fait avec ses parents : les voyages qu'elle a faits avec ses parents lui semblent « épuisants » à cause des bagages, du bruit et des querelles qui causaient l'ennui. Pourtant, le voyage avec son compagnon est défini comme « amusant ». Selon la valeur du voyage à la suite de son rapport avec la

²²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²²⁸ *Ibid.*

/liberté/, les voyages précédents apparaissent comme « espace actionnel » à la suite des verbes d’actions qui la définissent.

Tableau 42. Comparaison des voyages

Voyage avec les parents	Voyage avec Jean-Paul Sartre
<p>espace actionnel</p> <p>faire les bagages</p> <p>transporter</p> <p>enregistrer</p> <p>surveiller</p>	<p>espace passionnel</p> <p>« désir brûlant »</p>

Du reste, la configuration de l’espace actionnel nous renvoie à la catégorie sémantique de /dysphorie/. Par contre, la définition du voyage d’Espagne, l’introduit dans la catégorie d’/euphorie/.

Tableau 43. Catégories sémantiques des voyages

Voyages avec les parents	Voyages avec Jean-Paul Sartre
« longues attentes affolées »	« valises légères »
« beaucoup d’ennui »	« balayer tout ennui, tout souci »
« épuisant »	« amusant »
/bruit/	/calme/
voyages /dysphoriques/	voyages /euphoriques/

Quant à l’espace étranger, l’acteur principal raconte ses impressions d’Espagne minutieusement après avoir souligné la valeur de cet espace pour elle-même :

« Tout de même, j'abordais Barcelone avec un peu d'anxiété. La ville grouillait autour de nous, elle nous ignorait, nous ne comprenions pas son langage : quel moyen inventer pour la faire entrer dans nos vies ? C'était une gageure dont tout de suite la difficulté m'exalta. »²²⁹

L'acteur entre dans une ville sur laquelle elle ne connaît rien et le sentiment d'anxiété la prend à cause de son ignorance. Nous pouvons dire que l'espace étranger prend la valeur d'espace passionnel avec cet état d'anxiété du sujet. Mais, contrairement à l'espace passionnel - son voyage /euphorique/ avec Jean-Paul Sartre - qui se caractérise par le /calme/, le nouvel espace passionnel se caractérise par l'/anxiété/. L'acteur principal veut transformer son espace étranger en espace familier mais elle n'arrive pas à réussir à cause de son ignorance.

« Dans la rue où nous avons demandé notre chemin, on venait d'arrêter les militants syndicalistes : c'est l'un d'entre eux que nous avons aperçu entre deux gendarmes ; et la foule rassemblée sur la chaussée délibérait pour savoir si oui ou non elle allait se battre pour l'arracher à la police. Le journal concluait vertueusement que l'ordre était rétabli. Nous nous sentîmes très mortifiés : nous étions présents, et nous n'avions rien vu. Nous nous consolâmes en pensant à Stendhal et à sa bataille de Waterloo. »²³⁰

A Barcelone, il s'agit des événements sociaux très importants : dans la rue par laquelle ils passent, l'acteur principal et Jean-Paul Sartre voient une foule des militants syndicalistes mais ils ne le savent pas ce qu'ils représentent, alors ils passent entre eux pour visiter une cathédrale. Le soir, ils apprennent du journal qu'il s'agissait d'un événement qui leur intéresse beaucoup et ils se sentent « *mortifiés* ». Le sentiment de /mortification/ semble être lié à la catégorie de /non-présence/ de l'instance représentée par le pronom « nous » est composée par l'ensemble de deux acteurs de l'énoncé : l'acteur principal et

²²⁹ **Ibid.**

²³⁰ **Ibid.**, p. 99.

Jean-Paul Sartre. D'ailleurs, ils sont au courant de leur /non-présence/ tandis qu'ils se comparent à Fabrice Del Dongo – le protagoniste de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal – qui n'a rien vue de la fameuse bataille de Waterloo malgré sa présence dans le champ de bataille.

Tableau 44. Perception de Barcelone par l'instance « nous »

Barcelone
<p>espace étranger</p> <p>/mortification/</p> <p>/ignorance/</p> <p>/non-présence/</p>

Dans ce passage, un autre élément dont nous pouvons parler est l'existence d'un tiers actant, d'un pouvoir transcendant qui agit sur l'instance de base du discours : l'ignorance d'une langue étrangère qui marque le passage du domaine de la /présence/ au domaine de la /non-présence/ de l'instance « nous ». Pourtant, cet état de /non-présence/ ne dure que quelques jours car l'arrivée d'un ami qui connaît bien l'Espagne permet au couple de s'échapper de l'ignorance :

« En fait, c'était une chance d'échapper, grâce à Fernand, à l'incertaine condition de touriste et je me rendis compte cette nuit même, tandis que nous mangions dans le Parque des crevettes grillées et des glaces à la pêche. Bientôt, la gaieté de Madrid m'a pris. »²³¹

Nous pouvons noter que l'état de /non-présence/ laisse sa place à la /présence/ avec l'arrivée d'un autre acteur de l'énoncé qui, du point de vue paradigmatique, est caractérisé par la catégorie modale /savoir/.

²³¹ **Ibid.**, p. 100.

« Je me quittais ; je ne devenais pas une autre, mais je disparaissais. Peut-être est-ce le privilège des gens – très actifs ou très ambitieux – sans cesse en proie à des projets, que ces trêves où soudain le temps s'arrête, où l'existence se confond avec la plénitude immobile des choses : quel repos ! quelle récompense ! »²³²

Le fragment ci-dessus nous fait réfléchir à la fois à la catégorie binaire /présence/ vs /absence/ et à l'instance qui est définie comme non-sujet dans la terminologie Jean-Claude Coquet. Commençons par le premier. Les verbes « se quitter » et « disparaître » marque la catégorie de l'/absence/ dans lequel entre l'acteur. Pourtant, le verbe « se confondre » ne marque pas une /absence/ totale car l'instance corporelle continue d'exister mais elle se mêle aux choses ; donc nous pouvons noter que l'instance corporelle continue à exister tandis que l'instance de base dotée du jugement laisse la place de son existence à l'/absence/. Cette dernière nous mène à la notion de non-sujet qui est définie comme le manque de la capacité de juger de l'actant.²³³ D'ailleurs, nous comprenons que l'état affectif « ambitieuse » du sujet résulte d'un repos ; c'est un repos mental et non-corporel tandis que le sujet est dépourvu de son jugement. Ainsi, la transformation de l'état de l'acteur de la /présence/ à l'/absence/ marque aussi le passage du statut du sujet à celui de non-sujet.

Un autre voyage que nous avons choisi pour étudier est le voyage en Italie que fait l'acteur principal avec Jean-Paul Sartre. Ils sont visités quelques villes comme Naples, Palerme, Venise et la ville historique de Pompéi.

« Naples. Soudain, le Midi bascule ; le soleil n'est plus présent comme une lumière au ciel, mais sur terre comme une énorme poche d'ombre ; plus rien de minéral au fond de ce cloaque : tout grouille, tout fermente ; la pierre même est spongieuse, elle suinte, elle sécrète des mousses et des lichens. La vie des hommes s'exhibe dans sa nudité organique, dans sa

²³² **Ibid.**, p. 103.

²³³ Öztürk Kasar, Trois notions clés pour une approche sémiotique de la traduction: discours, sens et signification dans *Mon nom est rouge* d'Orhan Pamuk, p.52.

chaleur viscérale : c'est sous cet aspect qu'elle nous a étourdis, écœurés, envoûtés. »²³⁴

A la suite de la définition qui met en relief la chaleur qui écrase la ville, nous pouvons noter que la ville de Naples a une influence négative sur les acteurs. D'ailleurs, les trois verbes utilisés à la fin du paragraphe assurent cet effet. Surtout le verbe « étourdir » qui est défini comme « faire perdre à demi-connaissance, affecter subitement la vue, l'ouïe, le sens de l'orientation de quelqu'un » nous fait réfléchir encore une fois aux statuts de l'instance de base : entre le statut de sujet et celui de non-sujet, se trouve une troisième instance qui est caractérisée par l'affaiblissement du jugement du sujet : le quasi-sujet. Ainsi, à la suite des deux définitions, nous voyons que l'instance « nous » passe au statut de quasi-sujet ayant perdu à demi-connaissance sous la chaleur écrasante qui domine la ville.

Cette étude figurative nous montre que le sujet de l'énoncé est affecté par les voyages qu'elle a faits. Les voyages, en tant que lieu de /mouvement/, deviennent ainsi pour le sujet, le lieu où elle pratique la /liberté/.

²³⁴ de Beauvoir, **La Force de l'âge**, p. 305.

4.5. Sujet et guerre

La deuxième partie de *La Force de l'âge* relate les années de la Deuxième Guerre mondiale. L'acteur principal de l'énoncé observe toute la guerre vu qu'elle mène sa vie à Paris. Pendant ces années de guerre et de l'occupation de Paris par les Allemands, elle tient un journal qui sera publié après sa mort. Toutefois, les extraits de ce journal sont présents dans ses mémoires. L'énonciatrice du journal qui devient lors de la narration l'acteur de l'énoncé assume un rôle de « chroniqueur » étant donné qu'elle présente de manière détaillée tous les aspects de la guerre : les événements politiques qui orientent la guerre et ses effets sociaux et individuels y sont exposés. Comme notre étude se pose sur l'émergence du sujet dans le récit autobiographique, nous nous proposons de nous focaliser sur les effets ressentis par le sujet pendant la guerre. « Comment l'acteur perçoit cet événement horrible ? » et « comment sa perception est énoncée dans son discours autobiographique ? ». Notre objectif est de répondre à ces questions pendant cette étude figurative autour du thème de « guerre ».

La guerre apparaît premièrement dans un chapitre narratif assumé par l'acteur de l'énoncé et l'instance mémorialiste. À la suite de la description d'une calme journée où l'acteur et Jean-Paul Sartre sont au bord de la mer, la guerre est mentionnée dans un premier temps implicitement : « Ce calme, ce soleil n'étaient qu'une feinte : soudain, tout allait se déchira. »²³⁵ Le mot « feinte » dénote la présence implicite de la guerre. Quant à l'adverbe « soudain », il introduit une prévision de l'instance mémorialiste qui sait que la guerre va éclater. La phrase suivante atteste l'exactitude de cette prévision ; d'ailleurs, nous savons que l'instance mémorialiste se place dans la dimension cognitive vu qu'elle a un savoir total sur les années relatées :

²³⁵ **Ibid.**, p. 428.

« En effet. Tout se déchira. Un matin nous apprîmes par les journaux la conclusion du pacte germano-soviétique. Quel coup ! Staline laissait Hitler libre d'attaquer l'Europe ; la paix était définitivement perdue. »²³⁶

A la suite de cette évidence marquée par « définitivement », les extraits du journal de guerre sont introduits dans la narration où l'acteur décrit les événements et ses sentiments. Nous remarquons que le lexique utilisé par l'énonciatrice du journal change immédiatement malgré la non-présence de la guerre et de l'occupation. Les fragments descriptifs définissant l'espace familial de l'acteur reflètent les sentiments de celui-ci :

« Ma chambre est funéraire avec cette lumière. »²³⁷

« C'est exagérément mortuaire. »²³⁸

« Journée lugubre. [...] A Paris, le cataclysme est partout présent et c'est une occupation suffisante, rien que d'en prendre conscience. »²³⁹

« Silence de mort »²⁴⁰

« Paris était morne »²⁴¹

Tous les adjectifs utilisés par l'énonciatrice du journal tels « funéraire », « mortuaire », « lugubre », « morne » nous renvoient directement à la catégorie de /mort/. Les figures décrivant les espaces montrent ainsi sa perception : dès le lancement de la guerre, elle commence pressentir la présence de la mort bien qu'elle ne soit pas encore confrontée à l'épreuve de la guerre : il ne s'agit pas des attaques, des morts, des bombes, etc. C'est le vide et l'avenir imprécis suivis par la peur collective qui ont changé tout le climat du pays. Pourtant en poursuivant la lecture des deuxièmes mémoires, nous observons qu'au début, le sujet est sensible à cet événement tout en gardant son attachement à la vie tels

²³⁶ *Ibid.*, p. 428.

²³⁷ *Ibid.*, p. 452.

²³⁸ *Ibid.*, p. 455.

²³⁹ *Ibid.*, p. 465.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 473.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 532.

que nous le montre cet extrait qui se situe au début des deuxièmes mémoires. Nous y voyons clairement la transformation de la sensibilité de l'acteur vis-à-vis de la guerre :

« Paris m'apparaissait comme le centre de la terre ; je débordais de santé, j'avais des loisirs à revendre ; et j'avais rencontré un compagnon de voyage qui marchait dans mes propres chemins d'un pas plus assuré que le mien ; je pouvais espérer, grâce à ces circonstances, faire de ma vie une expérience exemplaire où se refléterait le monde tout entier »²⁴²

Le ton dans cet énoncé traduit l'énergie de vivre, le bonheur de l'acteur de vivre sa vie à Paris. Il s'agit d'une jeune femme comblée d'espoir et satisfaite de mener sa vie. Avec la guerre, ce ton change visiblement et ses observations renvoient au champ lexical de la /mort/ pour définir Paris.

Tableau 45. Perception de Paris par l'acteur

Paris avant la guerre	Paris pendant la guerre
« centre de la terre »	« morne »
/vie/	/mort/
/espoir/	/désespoir/
/euphorie/	/dysphorie/

Du reste, le « vide », synonyme du « silence de mort », qui définit la ville sous l'occupation évoque l'impression de « lenteur » chez l'acteur :

« Le temps passe lentement. »²⁴³

« Comme lentement, du matin au soir, les journées glissent au sinistre ; lentement, si lentement. »²⁴⁴

²⁴² **Ibid.**, p. 37.

²⁴³ **Ibid.**, p. 436.

La « lenteur » apparaît ici comme la circonstance de l'angoisse de l'inconnu et de l'attente imprécise. L'acteur, comme tous les parisiens, attend le commencement de son destin horrible en ne sachant pas comment il va se réaliser. En éprouvant le « vide », l'« inconnu » et la « lenteur » du temps, il est clair que l'univers affectif et mental de l'acteur est dominé par l'idée de /mort/. En tant que sujet de l'énonciation du journal, malgré ses sentiments intenses, l'acteur de l'énoncé ne perd jamais son jugement sur les événements. Elle continue à professer son métier ; elle prépare ses élèves aux bachots et pour cette mission, elle reste obligée à ne pas quitter Paris. Elle continue sa vie quotidienne, elle fait ses courses, elle tient son journal, elle travaille sur ses œuvres, etc. Petit à petit elle commence à s'habituer à la guerre et à l'idée de mort : « La mort devenait une présence quotidienne, impossible de penser à rien d'autre. »²⁴⁵ Et finalement elle finit par devenir « insensible », elle perd ses émotions et ses idées.

« Je ne pense rien. Je suis hébétée. »²⁴⁶

« Ça m'a glacée l'âme, c'était définitif, les Allemands entreraient à Paris dans deux jours. »²⁴⁷

« Je les [les soldats allemands] regarde et je ne sens rien. »²⁴⁸

« Je lis tout ça dans le journal avec une espèce d'indifférence. Je suis anesthésiée. »²⁴⁹

A la suite des adjectifs « hébétée » et « anesthésiée », nous pouvons dire que l'acteur devient un sujet dénué de jugements et de sentiments ; elle devient le non-sujet selon la typologie proposée par Jean-Claude Coquet. Dans cette structure, la guerre qui rend impuissante l'acteur apparaît comme l'instance transcendante agissant sur l'instance de base, autrement dit sur le

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 440.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 500.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 434.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 502.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 519.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 468.

sujet de l'énoncé. En outre, le mot « anesthésie » définie comme « perte générale de toute sensibilité et de tout jugement », nous renvoie directement à la catégorie de /non-vie/. L'acteur continue sa vie, elle continue à respirer mais les qualités humaines qui le rendent un « sujet » sont perdues. Elle est présente en tant qu'« être corporel » mais pas en tant qu'« être sensible » : l'acteur est dans la même situation des patients qui sont l'objet d'une vie végétative.

Du reste, l'indifférence de l'acteur qui se manifeste comme « ne pas sentir » nous renvoie à la catégorie de l'/insensibilité/. Pourtant, l'acteur ne reste ni un non-sujet, ni un sujet « insensible ».

« Depuis le 10 mai, deux mondes coexistent : l'un familial et même parfois riant, l'autre, horrible. Il était impossible de les penser ensemble ; et le brutal passage que sans cesse j'effectuais de l'un à l'autre éprouvait durement le cœur et les nerfs. »²⁵⁰

Les deux mondes qui sont définis dans le passage ci-dessus ne sont pas deux réalités différentes. L'acteur se trouve toujours à Paris et les événements définissent le monde où elle se trouve. Quand Jean-Paul Sartre y revient ou quand elle rencontre ses amis, elle se place dans le monde familial. Mais quand elle reçoit de mauvaises nouvelles de la part de Jean-Paul Sartre ou de ses amis, quand elle voit les soldats allemands dans sa ville, elle entre dans un monde horrible qu'elle ne connaissait pas déjà. Le passage entre ces deux mondes se fait brutalement car il ne s'agit pas d'un voyage physique : d'un état sentimental à un autre, elle passe brutalement. C'est la situation que nous venons d'expliquer. Elle ne reste ni sujet ni non-sujet jusqu'à la fin de l'énoncé ; il s'agit des passages entre ces deux rôles qui agissent de manière négative sur ses sentiments aussi. D'un état euphorique, elle passe tout d'un coup à un état dysphorique :

²⁵⁰ **Ibid.**, p. 539.

« Des peurs, des colères, une impuissance aveugle : c'est sur ce fond que mon existence se déroulait. Mais, il y avait aussi des flambées d'espoir, et jusqu'alors je n'avais pas directement souffert. »²⁵¹

Le mot « impuissance » assure de nouveau l'instance transcendante de cet énoncé : la guerre agit sur l'acteur et sur tout un peuple en tant que force transcendante. Donc, la catégorie sémantique définissant la guerre est « puissante » à l'égard de l'acteur qui reste « impuissante ».

Durant la guerre, de façon ironique, l'acteur fait un accident de bicyclette à cause d'un trou de bombe qu'elle n' pas remarqué sur la route : « Je pensai en un éclair : 'Eh oui ! on croise à droite !' et puis : 'C'est donc ça la mort !' Et je mourus. »²⁵² La phrase de l'acteur « je mourus » assure qu'elle ne meurt pas. Mais elle expérience une douleur aussi grave qu'elle a pensé mourir vu qu'elle est envahie pendant des années par l'idée de mort. L'énoncé « je mourus » assumé par l'acteur la renvoie à la catégorie de /non-mort/ : elle pense à la fin de sa vie tandis qu'après l'accident, elle se met debout, en pleine santé.

Avec la fin de la guerre, avec la paix signée, le sujet de l'énoncé retrouve son énergie vitale et son espoir à l'égard du futur : « Envahie par le bonheur de vivre, je retrouvais ma vieille certitude que vivre peut et doit être un bonheur. Elle persistait dans le calme de l'aube. Puis elle palissait sans mourir tout à fait : l'attente recommençait. »²⁵³ Dans l'énoncé des mémoires, jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, l'acteur n'a pas pensé à la mort. Pourtant, après la guerre, même après la paix, l'idée de mort ne s'efface jamais pour elle. C'est le discours de l'énonciatrice du journal qui nous assure cette prise de position :

²⁵¹ **Ibid.**, p. 574.

²⁵² **Ibid.**, p. 567.

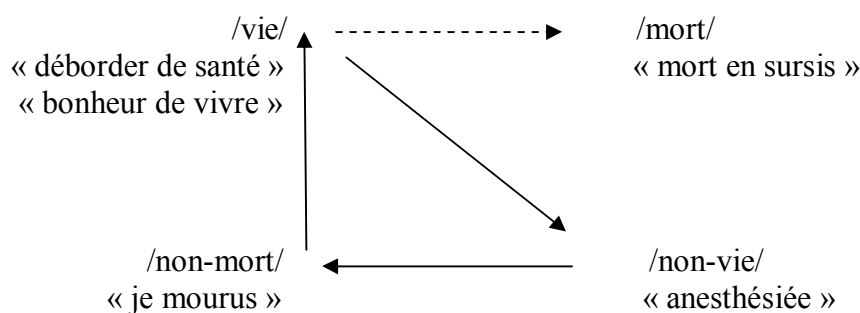
²⁵³ **Ibid.**, p. 657.

« L'idée de mourir ne me semble plus du tout scandaleuse depuis cette année ; je sais trop bien que, de toute façon, on n'est jamais qu'un mort en sursis. »²⁵⁴

Le « sursis » désigne une situation ou un événement définitif qui se réalisera, au fur et à mesure. Donc, l'évidence de la mort et la certitude qu'elle va mourir un jour s'impose dans les idées de l'acteur.

Le parcours figuratif de l'acteur pendant la guerre peut être schématisé par le carré sémiotique de la façon suivante :

Tableau 46. Parcours figuratif de l'acteur pendant la guerre



Ces deuxièmes mémoires comportent les grands axes de la vie de Simone de Beauvoir. Sa relation avec sa famille, celle avec Jean-Paul Sartre, son identité d'écrivaine, ses voyages et ses observations sur la guerre. Il nous a paru essentiel de les prendre en considération pour mieux cerner la configuration thématique-figurative de l'instance énonciatrice qui se manifeste à la fois comme un sujet de l'énonciation et comme un sujet sensible.

L'analyse de la représentation thématique et figurative du sujet des mémoires nous montre la présence de ce sujet énonciateur sur un plan anthropomorphique, sans la prise en considération de cette présence, nous ne saurions embrasser l'instance énonçante dans sa totalité pour la simple raison qu'il s'agit de l'écriture autobiographique de Simone de Beauvoir.

²⁵⁴ Ibid., p. 524.

Conclusion

Notre thèse qui comporte l'étude de l'émergence du sujet dans le récit autobiographique, se limite aux trois mémoires de Simone de Beauvoir, à savoir *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge* et *La Force des choses*. Cette délimitation est faite pour des raisons de pertinence : ces trois œuvres présentent la vie de Simone de Beauvoir dans l'ordre chronologique, tandis que les autres récits de l'auteure appartenant à la littérature « subjective » - du point de vue de l'énonciation -, se formule autour d'un thème comme la mort de la mère de l'auteur dans *Une Mort très douce*, la mort de Jean-Paul Sartre dans *La Cérémonie des adieux* ou les relations entre les femmes dans *Tout compte fait*.

Dans la première partie de notre analyse qui prend en considération la syntaxe énonciative des mémoires, premièrement, nous avons constaté que les textes étudiés sont formés par l'articulation des différents niveaux énonciatifs assumés par différentes instances. Les chapitres intitulés « prologue », « intermède » et « épilogue » se trouvent au début et à la fin de chaque œuvre, sauf *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Notre analyse a montré une distance entre l'énonciatrice principale et l'instance écrivaine qui régissent ces chapitres non-narratifs. La structure de ce niveau n'implique pas la narration : les chapitres qui sont écrits au présent sont de nature introductive pour les pages suivantes : soit il est question d'une introduction qui anticipe sur les chapitres à venir, soit il s'agit d'un bilan des pages précédentes. Le présent et l'anticipation apparaissent donc comme des marques de l'énonciation principale dans les mémoires.

Mais tous les présents utilisés n'ont pas la même fonction : il s'agit de deux autres fonctions du présent dans notre corpus. Dans les deux derniers mémoires, nous avons vu que l'instance écrivaine introduisait dans la narration des extraits de son journal que l'écrivaine a tenu dans le présent de l'événement raconté. En nous rendant compte de la structure temporelle du journal intime qui s'écrit au jour le jour, nous pouvons dire que le présent des extraits n'a pas de fonction de présent « narratif » ou de présent « commentatif » : il se réfère à l'acte de la production du journal, et de ce fait, il se rapproche du moment de l'énonciation. Pourtant, le moment de l'énonciation du journal est toujours dans le passé par rapport au moment de l'énonciation des mémoires. Le temps de l'énonciation du journal et le temps de l'histoire racontée se superposent : dès qu'un extrait est introduit, l'acteur laisse sa place à l'énonciatrice du journal. Ainsi la superposition des temps change-t-elle le niveau des instances : dans la narration, le protagoniste de l'histoire racontée apparaît comme l'acteur du niveau de base, tandis que dans le journal, le même protagoniste apparaît comme l'énonciatrice du journal : donc, les extraits du journal se posent dans le niveau de l'énonciation énoncée dans l'ensemble des mémoires.

La troisième fonction du présent apparaît comme le présent « commentatif » qui permet à l'énonciatrice de formuler ses jugements, ses réflexions, ses critiques, etc. sans changer la disposition temporelle de l'énoncé énoncé. Cette fonction du présent émerge dans le niveau de l'énonciation énoncée assumée par l'instance mémorialiste : l'instance déléguée par l'énonciatrice pour la reformulation de toutes ses idées présentes.

D'ailleurs, les mémoires qui peuvent être définis comme une représentation de la vie individuelle ainsi que de la vie l'époque où se passe l'histoire met en lumière et assure cette structure bivalente des œuvres en question : dans le niveau de l'énoncé, l'acteur apparaît comme l'instance qui vit ce qui est raconté et dans le niveau de l'énonciation principale, l'énonciatrice apparaît comme l'instance qui rend compte de cette expérience.

La question suivante sera donc « comment se font les changements entre ces diverses formes temporelles ? » Nous pouvons répondre à cette question en étudiant les procédures dites « embrayage » et « débrayage ». Souvenons que la mise en discours de l'énonciation s'effectue à partir d'un débrayage énonciatif initial opéré par l'énonciatrice principale. Une fois débrayée de son discours, l'énonciatrice des mémoires se place dans le niveau de l'énonciation principale par un embrayage temporel qui renvoie le récit au moment de l'énonciation. Dans les chapitres narratifs, le passage de l'énoncé qui est débrayé du temps de l'énonciation à l'énonciation énoncée se fait donc par un embrayage énonciatif temporel qui marque toujours le rapprochement au moment de l'énonciation. Pourtant, tout présent n'implique pas un rapprochement au moment de l'acte de l'énonciation. Dans le cas des extraits du journal qui sont introduits dans la narration, l'opération effectuée serait un embrayage énoncif puisque le présent du journal se réfère au présent de l'histoire qui reste toujours dans le passé par rapport au présent des mémoires ; c'est-à-dire, l'opération d'embrayage énoncif ne rapproche pas le temps du récit au moment de l'énonciation principale car le présent du journal marque un événement ou une situation qui est en train de se réaliser dans le temps de l'histoire racontée.

Pourtant le présent commentatif marque la présence d'un embrayage énonciatif : du niveau de base, nous passons au niveau de l'énonciation énoncée. Le récit sort du temps de l'histoire racontée et se rapproche au moment de l'énonciation lorsque l'instance mémorialiste qui régit ce niveau énonciatif est une instance placée dans la dimension cognitive dotée du savoir et du jugement à l'égard de l'histoire qu'elle critique ou commente. Autrement dit, elle est une instance déléguée par l'énonciatrice pour faire l'exposé de ses idées présentes. Ainsi l'autobiographie et les mémoires apparaissent-ils comme des genres qui ne sont pas seulement le lieu de la narration du passé mais aussi le lieu de l'exposé du présent. Nous nous proposons de montrer la structure temporelle des mémoires qui apparaît comme un dispositif complexe dans notre étude, par le tableau suivant :

Tableau 47. La structure temporelle des mémoires

Temps utilisé	Niveau énonciatif	Instance déléguée	Opération effectuée
Présent de l'énonciation	Énonciation principale	Énonciatrice et instance écrivaine	Débrayage énonciatif initial
Présent du journal	Énonciation énoncée	Énonciatrice du journal (qui se superpose à l'acteur de l'énoncé)	Embrayage énoncif
Présent « commentatif »	Énonciation énoncée	Instance mémorialiste	Embrayage énonciatif
Passé « narratif » (passé simple, imparfait, etc.)	Énoncé énoncé	Acteur	Débrayage énonciatif

Le tableau montre bien la multitude des genres appartenant à la littérature dite « intime » : il s'agit des caractéristiques du genre autobiographique et du journal intime. La nature multigénérique de notre corpus est montrée dans notre étude de la syntaxe temporelle.

Pour l'écriture autobiographique, nous avons noté que l'acte primordial est caractérisé par la remémoration du passé par l'écrivaine. Mais, comme l'a expliqué l'instance écrivaine dans l'épilogue des derniers mémoires, il s'agit des exigences de l'écriture autobiographique. Dans l'étude de la syntaxe des journaux, des lettres et des notes de bas de page que nous avons définis comme « phénomènes énonciatifs », nous avons relevé les impératifs de l'écriture autobiographique. L'écrivaine ne se contente pas de remémorer son passé :

pour elle, il s'agit des actes de second degré qu'elle effectue lors du processus de la mise en œuvre des mémoires. A l'égard de l'insertion des extraits du journal intime, avant de les introduire, l'instance écrivaine les relit : ce qui nous montre les omissions qu'elle effectue sur ces extraits. Également, elle relit les pages qu'elle a rédigées pour ses mémoires afin de les vérifier : la vérification est assurée par l'insertion des notes de bas de page où l'énonciataire donne une information complémentaire à son lecteur. A la suite de ces actes de second degré effectués par l'instance écrivaine, elle se place dans la dimension cognitive (remémoration du passé) et dans la dimension pragmatique (actes de second degré). Ainsi l'instance écrivaine apparaît-elle comme sujet selon le /savoir/ et sujet selon le /faire/. Ces fonctions nous montrent que l'écriture autobiographique ne consiste pas seulement en une simple rédaction des souvenirs mais elle exige un travail immense.

Dans notre analyse sur les différents phénomènes énonciatifs des mémoires, nous avons constaté des transpositions des fonctions des instances. Comme nous l'avons vu, l'instance du niveau de base assume la fonction d'énonciatrice du journal : le sujet de l'énoncé se trouve comme sujet d'énonciation à la suite du changement des niveaux.

Un deuxième changement des fonctions des instances apparaît dans l'analyse d'un autre phénomène, à savoir les notes de bas de page. Nous avons constaté que l'énonciatrice qui se place dans le niveau de l'énonciation principale ne s'adresse pas directement au lecteur des mémoires. Citons ces brefs fragments :

« Mes vingt premières années, il y a longtemps que je désirais me les raconter. »²⁵⁵

« Cependant, je dois les prévenir que je n'entends pas leur dire tout. »²⁵⁶

²⁵⁵ **Ibid.**, p.11.

²⁵⁶ **Ibid.**, p. 12-13.

L'énonciatrice a visé à raconter son histoire à soi-même : l'intention marquée par « me les raconter » nous pousse à réfléchir sur la fonction de l'énonciataire. D'ailleurs, les pronoms « les » et « leur » de la deuxième phrase assurent l'adresse indirecte au lecteur. La présence directe de l'énonciatrice qui est marquée par le « je » s'oppose donc à la présence implicite de l'énonciataire « lecteur » qui est marqué par le « leur ». À la suite de cette remarque, nous constatons qu'il s'agit d'un autre type d'énonciataire qui assume le « vous » ou « tu » direct et qui se place entre le « je » de l'énonciatrice principale et le « leur » du lecteur : c'est l'instance que nous avons appelée « énonciataire médiateur. » Cette instance est déléguée par l'énonciatrice implicitement pour qu'elle reflète ses idées à son lecteur. Nous pouvons dire que l'énonciataire lecteur n'assume pas le niveau de l'énonciation principale mais il assume le niveau de l'énoncé énoncé qui se caractérise par la narration autobiographique. L'énonciataire médiateur est le « vous » implicite que l'énonciatrice a introduit en disant « me les raconter ». Sur le degré de la présence de ces deux instances de l'énonciation, nous constatons que l'énonciataire médiateur se trouve dans un niveau placé entre l'énonciation principale et l'énoncé énoncé puisque cette instance occupe une position entre l'énonciatrice et l'énonciataire lecteur. De ce fait, la fonction de l'énonciataire médiateur se double de la fonction de l'instance mémorialiste. L'instance qui régit le niveau de l'énonciation énoncée placée dans la narration assume une deuxième fonction de l'énonciataire médiateur.

Tableau 48. Instances d'énonciation

Énonciatrice principale	Instance mémorialiste/ Énonciataire médiateur	Énonciataire lecteur
« je » explicite	« vous » ou « tu » implicite	« leur » et « les » explicites

Nous prenons de dire pour une dernière fois que nous avons considéré les trois œuvres analysées comme un tout puisqu'elles reflètent l'ordre chronologique de la vie de l'auteure. L'intégralité de ces trois œuvres est assurée d'ailleurs par la référence de l'énonciatrice aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* dans *La Force de l'âge* ou à *La Force de l'âge* dans *La Force des choses*.

Outre les références, à la suite de l'étude de la présentation thématico-figurative du sujet des mémoires, nous constatons qu'il s'agit d'une continuation dans les parcours figuratifs du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation. Le programme d'écriture est déclenché dans les premiers mémoires et continue dans les deuxièmes mémoires. À la fin des deuxièmes mémoires, il s'agit de la sanction de ce programme par la parution de *L'Invitée*, à savoir le premier roman du sujet de l'énoncé. Le niveau d'énoncé énoncé apparaît donc comme le lieu de la réalisation du programme d'écriture du sujet qui s'énonce comme « je ». Dans le niveau d'énonciation principale nous trouvons le même programme d'écriture mais ici, le programme n'est pas assumé par le « je ». Dans le prologue des deuxièmes mémoires, l'énonciatrice présente ce programme en soulignant les raisons pour commencer à un tel programme et les difficultés de le réaliser. Dans l'épilogue des derniers mémoires, elle présente la valeur et la place de ce programme dans sa vie. Elle met en lumière également le processus de la réalisation ainsi que ses impressions sur le résultat qu'elle a obtenu (la « sanction » au niveau

actantiel) : en tant qu'écrivaine célèbre assumant la fonction d'énonciatrice des mémoires, elle évalue toutes les étapes de son programme d'écriture.

Nous observons, à la suite de l'étude des figures du sujet, l'identification des « je » apparaissant dans différents niveaux énonciatifs : le « je » de l'énoncé est présenté, critiqué, jugé par le « je » de l'énonciation principale. En prenant en considération de la structure actorielle du genre autobiographique, nous pouvons dire que c'est une forme d'autocritique : le « je » du présent porte un jugement sur le « je » du passé. Donc, les deux analyses sur les structures énonciatives et sur les figures assurent premièrement l'intégralité et la cohérence des mémoires. La corrélation des deux « je » indique l'un des caractéristiques du genre autobiographique : raconter son histoire par un récit rétrospectif.

Deuxièmement, les analyses nous dévoilent, à la suite de l'intégralité des mémoires, l'identification de tous les « je » qui émergent dans des différents niveaux du récit autobiographique : Simone de Beauvoir « écrivaine » raconte Simone de Beauvoir « enfant » ou « jeune fille » ou « jeune femme ». Le sujet émerge par ses différentes fonctions et différents rôles dans tout le récit : l'énonciatrice, l'instance mémorialiste, l'énonciataire « médiateur » et l'acteur réfèrent à un seul « je » du monde réel. C'est ce qui donne une autre caractéristique du genre autobiographique : un récit rétrospectif écrit par une personne réelle. Nous pensons que notre corpus reflète bien cet aspect propre au genre.

Notre analyse a ainsi voulu mettre en lumière le mécanisme des instances énonçantes dans l'écriture autobiographique de Simone de Beauvoir tout en revisitant les critères du genre autobiographique sous l'approche d'une sémiotique de l'énonciation.

Bibliographie

Ouvrages de référence

- de Beauvoir, Simone : **Mémoires d'une jeune fille rangée**, Paris, Éditions Gallimard, 2008, (Coll. Folio).
- de Beauvoir, Simone : **La force de l'âge**, Paris, Éditions Gallimard, 2008, (Coll. Folio).
- de Beauvoir, Simone : **La force des choses I**, Paris, Éditions Gallimard, 2008, (Coll. Folio).
- de Beauvoir, Simone : **La force des choses II**, Paris, Éditions Gallimard, 2008, (Coll. Folio).

Ouvrages cités

- Benveniste, Émile : **Problèmes de linguistique générale II**, Paris, Gallimard, 1974.
- Bertrand, Denis : **Précis de sémiotique littéraire**, Nathan, 2000, (Coll. Linguistique, Nathan Université).
- Courtés, Joseph : **Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation**, Paris, Hachette, 1991, (Coll. Linguistique, Hachette).

Université).

- Fontanille, Jacques,
Zilerberg, Claude : **Tension et signification**. Belgique, Mardaga, 1998, (Coll. Philosophie et Langage).
- Gasparini, Philippe : **Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction**. Paris, Éditions du Seuil, 2004, (Coll. Poétique).
- Greimas, Algirdas Julien : **Sémantique structurale, recherche de méthode**, Paris, Larousse, 1966, (Coll. Langue et Langage).
- Greimas, Algirdas Julien,
Courtés, Joseph : **Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Tome 1, Paris, Hachette, 1979, (Coll. Langue Linguistique Communication, Classiques Hachette).
- Greimas, Algirdas Julien,
Courtés, Joseph : **Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Tome 2, Paris, Hachette, 1986, (Coll. Langue Linguistique Communication, Classiques Hachette).
- Greimas, Algirdas Julien,
Fontanille, Jacques : **Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme**, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Groupe d'Entrevernes : **Analyse sémiotique des textes, Introduction théorie-pratique**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
- Lejeune, Philippe : **L'Autobiographie en France**, Paris, Armand Colin, 2004, (Coll. Coursus).
- Lejeune, Philippe : **Le Pacte autobiographique**, Paris, Éditions du Seuil, 1996, (Coll. Points Essais).

- Öztokat, Nedret : **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, Multilingual, 2005.
- Öztürk Kasar, Sündüz: « Trois notions clés pour une approche sémiotique de la traduction : discours, sens et signification dans Mon nom est Rouge d'Orhan Pamuk », [en ligne], **D'une Langue à l'autre : essais sur la traduction littéraires**, 2006, Les actes du colloque, dirigé par Julien Ténédos, Aux lieux d'être, p. 47-69. Disponible sur http://books.google.com.tr/books?id=1umrXw4cz78C&pg=PA52&lpg=PA52&dq=non+sujet-sunduz+kasar&source=bl&ots=w4gOASRVuj&sig=TfmsTQmXTiq0vIZss7eBLCNC_sk&hl=tr&sa=X&ei=_ZPxTtULgd3hBLvkiZkB&ved=0CEQQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false, consulté le 8 septembre 2012.
- Panier, Louis : « Approches sémiotiques de l'énonciation : une brève présentation. », **Sémiotique&Bible**, 2011, n° 142, p. 5-26.
- Rey Débove, Josette, Rey, Alain : **Le Nouveau Petit Robert**, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004.

Ouvrages consultés

Sciences du langage

- Ablali, Driss : **La sémiotique du texte : du discontinu au continu**, Paris, L'Harmattan, 2003, (Coll. Sémantiques).

- Benveniste, Émile : **Problèmes de linguistique générale I**, Paris, Gallimard, 1966.
- Cervoni, Jean : **L'Énonciation**, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, (Coll. Linguistique Nouvelle).
- Costantini, Michel, Darrault-Harris, Ivan, et al. : **Sémiotique, phénoménologie, discours : du corps présent au sujet énonçant**, Paris, Harmattan, 1996.
- Coquet, Jean-Claude : **Le discours et son sujet I**, Paris, Klincksieck, 1984.
- Coquet, Jean-Claude : **Le discours et son sujet II**, Paris, Klincksieck, 1985.
- Coquet, Jean-Claude : **La quête du sens : le langage en question**, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, (Coll. Formes sémiotiques).
- Coquet, Jean-Claude : **Phusis et Logos : une phénoménologie du langage**, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, (Coll. La Philosophie hors de soi).
- Coquet, Jean-Claude, Öztürk Kasar, Sündüz : **Discours, sémiotique et traduction : hommage à Émile Benveniste 1902-1976 à l'occasion du centenaire de sa naissance**, Istanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı, 2002.
- Courtés, Joseph: **La sémiotique du langage**, Paris, Armand Colin, 2007
- Everaert-Desmedt, Nicole: **Sémiotique du récit**, Bruxelles, De Boeck&Larcier S.A., 2000.

- Fontanille, Jacques : **Sémiotique du discours**, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, (Coll. Nouveaux Actes Sémiotiques).
- Fontanille, Jacques : **Sémiotique et littérature**, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Fontanille, Jacques : **Soma et séma : figures du corps**, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Greimas, Algirdas Julien : **Maupassant, La sémiotique du texte : exercices pratiques**, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- Greimas, Algirdas Julien : **Du Sens, essais sémiotiques**, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Greimas, Algirdas Julien : **Du Sens II**, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Greimas, Algirdas Julien : **De l'imperfection**, Périgueux, Fanlac, 1987.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine : **L'Énonciation**, Paris, Armand Colin, 2009, (Coll. U).
- Klinkenberg, Jean-Marie: **Précis de la sémiotique générale**, Bruxelles, De Boeck&Larcier S.A., 1996, (Coll. Points Essais)
- Maingueneau, Dominique : **Initiation aux méthodes de l'analyse du discours**, Paris, Hachette, 1976, (Coll. Langue, Linguistique, Communication).
- Maingueneau, Dominique : **L'Énonciation en linguistique française**, Paris, Hachette Livre, 1999, (Coll. Les Fondamentaux).
- Maingueneau, Dominique : **Linguistique pour le texte littéraire**, 4^{ème}

édition, Paris, Armand Colin, 2007.

- Maingueneau, Dominique : Les termes clés de l'analyse du discours, Éditions du Seuil, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945.
- Öztokat, Nedret : « Énonciation et narration dans les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly », **thèse de doctorat** dirigé par Tahsin Yücel, Istanbul, 1995.
- Öztokat, Nedret : « Énonciation littéraire: considérations théoriques et observations pratiques », **Dilbilim revue du département de langue et littérature françaises de l'Université d'Istanbul**, 2005, no XII, Presses Universitaires d'Istanbul, pp. 47-57.
- Öztürk Kasar, Sündüz: « L'univers balzacien sous le double point de vue narratologique et sémiotique », **thèse de doctorat** dirigé par Jean-Claude Coquet, 1990.
- Panier, Louis : « Figurativité, mise en discours, corps du sujet », **Sémiotique&Bible**, 2004, n° 114, p. 39-52.
- Sarfati, Georges-Elia : **Éléments d'analyse du discours**, Paris, Éditions Nathan, 1997, (Coll. Linguistique).
- Tisset, Carole : **Analyse linguistique de la narration**, Sedes/HER, 2000, (Coll. Campus Linguistique).

Genre autobiographique et études littéraires

- Bonal Gérard, Ribowska, Malka (dir. Lavigny, Christophe) : **Simone de Beauvoir**, Paris, Éditions du Seuil&Jazz Éditions, 2001.
- Brunn, Alain : **L'Auteur**, Paris, Flammarion, 2001, (Coll. Corpus).
- Genette, Gérard : **Discours du récit, essai de méthode**, Paris, Éditions du Seuil, 2007, (Coll. Points Essais).
- Genette, Gérard : **Seuils**, Paris, Éditions du Seuil, 2002, (Coll. Poétique).
- Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, Éliane : **L'Autobiographie**, Paris, Armand Colin, 2004, (Coll. U).
- Lejeune, Philippe : **Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias**, Paris, Éditions du Seuil, 1980, (Coll. Points Essais).
- Miriaux, Jean-Philippe : **L'Autobiographie**, Paris, Armand Colin, 2005, (Coll. Lettres).
- Monteil, Claudine: **Les sœurs Beauvoir**, Paris, Éditions °1, 2003.
- Monteil, Claudine: **Simone de Beauvoir : côté femme**, Slovénie, Timée Éditions, 2006
- Monteil, Claudine: **Les amants de la liberté : Sartre et Beauvoir dans le siècle**, Paris, Éditions °1, 1999.
- Rétif, François: **Simone de Beauvoir : L'autre en miroir**, Paris, L'Harmattan, 1998. (Coll Bibliothèque

du féminisme)

Sallenave, Daniel : **Castor de Guerre**, Paris, Éditions Gallimard, 2008, (Coll. Folio).

Touzin, Marie-Madeleine : **L'Écriture autobiographique**, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998, (Coll. Parcours de Lecture).

Zanone, Damien : **L'Autobiographie**, Paris, Ellipses, 2002, (Coll. Thèmes & Études).

ÖZGEÇMİŞ

Selin Gürses Şanbay 1980 yılında İstanbul’da doğdu. Özel Saint Benoit Fransız Lisesi’nden 1999 yılında mezun oldu. 1999 - 2004 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda lisans öğrenimi gördü. 2004 - 2006 yılları arasında Prof. Dr. Nedret Öztokat’ın yönetiminde hazırladığı “Procédés narratifs dans ‘La Vénus d’Ille’ de Prosper Mérimée” başlıklı tez çalışmasıyla yüksek lisans derecesini aldı. 2006 - 2007 eğitim öğretim yılında İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı alanında doktora başladı. İki üniversite arasında imzalanan eş danışmanlı ortak doktora anlaşması kapsamında “L’émergence du sujet dans le récit autobiographique: une étude sémiotique des oeuvres autobiographiques de Simone de Beauvoir” başlıklı doktora çalışmasını iki üniversitede sürdürdü. Selin Gürses Şanbay, 2006 yılından bu yana İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Anabilim Dalı’nda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.