

Thomas Stauder (éd.)

L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet



narr |
VERLAG

édition l'endemain 21

Thomas Stauder (éd.)

L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet

narr |
VERLAG

Für Angela und Aurelia.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Dr. Alfred Vinzl Stiftung (Universität Erlangen-Nürnberg) und der Kurt Bösch Stiftung (Universität Augsburg).

Umschlagabbildung: Portrait d'Elsa Triolet en 1938, par Gisèle Freund ; © Agence Nina Beskow, Paris.

© 2010 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.narr.de>
E-Mail: info@narr.de

Printed in Germany

ISSN 1861-3934

ISBN 978-3-8233-6563-1

Thomas Stauder

L'identité féminine fragmentée et multiple dans *Bonsoir, Thérèse* ou Comment lire Elsa Triolet avec l'aide de Jacques Derrida, Elisabeth Lenk et Luce Irigaray

Introduction

Il y a deux réponses possibles à donner à la question de l'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet : d'un côté, en analysant les thèmes spécifiquement féminins (les problèmes des relations entre les femmes et les hommes, les difficultés de l'existence féminine dans des sociétés avec une longue tradition patriarcale, etc.), et de l'autre, en cherchant les attributs d'une supposée « écriture féminine », qui reste compliquée à définir comme catégorie universelle. L'approche thématique est sans doute pleinement justifiée et peut se montrer très fructueuse pour l'interprétation de l'œuvre de cette auteure ; mais la deuxième voie me semble encore plus attractive et particulièrement bien adaptée à la structure insolite de *Bonsoir, Thérèse*. En m'appuyant sur la fameuse sentence de Buffon de l'année 1753, « Le style est l'homme même » (citée par la majorité des historiens de la littérature comme « Le style c'est l'homme »), je souhaiterais découvrir quelle caractéristique du style de ce roman de 1938 peut être considérée comme typique pour le sexe féminin.

La première partie de cette contribution sera consacrée à une lecture presque exclusivement immanente de *Bonsoir, Thérèse* ; dans la seconde partie, on présentera quelques approches interprétatives déjà corroborées (surtout l'aspect autobiographique) ; tandis que la troisième partie – la plus importante pour la recherche de l'« écriture féminine » et la plus innovatrice comme hypothèse herméneutique – s'attachera à appliquer des théories poststructuralistes contemporaines à ce roman ; dans la quatrième et dernière partie, on se penchera sur quelques prises de position d'Elsa Triolet en dehors de *Bonsoir, Thérèse*, en se basant principalement sur ses journaux intimes.

I. Une lecture immanente de *Bonsoir, Thérèse*

Le « Prologue » nous montre une narratrice qui, au début, a encore une fonction clairement autodiégétique, mais qui plus tard dans ce livre, dans certains passages intradiégétiques, passera à un second plan, jusqu'à devenir une instance hétérodiégétique. Cette narratrice semble se trouver dans la province française, où elle se sent isolée : « Je suis tombée dans ce paysage comme un cheveu sur la soupe. » (Triolet 1938 : 7) Cette conscience féminine – son sexe est marqué grammaticalement – réfléchit sur le cours de sa vie et sur son identité :

Un jour vous vous êtes attardée au café, ou vous êtes allée à pied au lieu de prendre un tramway et voilà que votre vie continue tout de travers... Dans ce conte de fées il y avait trois routes : si je prenais l'une je perdais mon cheval, si je prenais l'autre je me perdais moi-même, qu'est-ce que je perdais en prenant la troisième ? De ne pas avoir pris le tramway m'a conduite vers la petite église grise. (ibid. : 7-8)

La narratrice se souvient ensuite de son séjour sur une île dans les mers du Sud (« sous un ciel où il n'y pas de Grande Ourse » ; ibid. : 10) ; selon sa description (entourée d'un récif corallien, avec des habitants de peau foncée), il pourrait s'agir de Tahiti, qui se situe en Polynésie française. Non seulement sur cette île tropicale avec sa végétation abondante, mais aussi dans la civilisation européenne moderne, où elle se trouve actuellement (« un pays de macadam » ; ibid.), elle a toujours éprouvé une certaine nostalgie du pays de sa jeunesse et de son adolescence, qu'elle avait dû quitter : « Mais quel que fût le pays où cela m'avait conduite [...], le mois de mai me trouvait toujours en pleurs. [...] C'est ça, le mal du pays... » (ibid. : 10-11)

Il faut noter l'importance du rôle que joue ici la mémoire dans les efforts de la narratrice de constituer son identité : « en essayant de se rappeler quelque chose qui est là, tout prêt à affleurer la surface de la mémoire, et qui glisse et qui disparaît... » (ibid.) Elle se sent également liée à son pays natal par sa langue, qui – selon les indices distribués dans son discours – n'est pas la même que celle du pays où elle vit à ce moment-là : « Je sais téléphoner, commander un dîner [...]. J'en connais les chansons et les mots tendres. » (ibid. : 11) Le fait que la narratrice cite dans ce contexte Pouchkine, le grand poète du romantisme russe (qui est mentionné explicitement dans une note de bas de page), nous renseigne très concrètement sur son pays d'origine. À la fin du prologue, cette voix jusqu'ici autodiégétique laisse entendre que sa narration contiendra au côté des souvenirs et de l'observation de la vie actuelle – « Dans la solitude étrangère on peut très bien regarder les choses et les gens, les regarder sans fin. C'est ce que je fais. » (ibid. : 12) – aussi des

éléments de fiction : « Où est la ligne de partage des eaux du vrai et de l'inventé ? » (ibid.)

Le premier chapitre, intitulé « Une vie étrangère », commence à Paris ; la narratrice évoque sa séparation d'avec son mari (sans nom dans le roman, comme elle-même), qui a lieu dans la capitale. Après les adieux définitifs à la gare, la protagoniste part en train pour la Côte d'Azur. Mais une fois arrivée à Cannes, l'ostentation de la richesse des vacanciers fortunés produit en elle un sentiment d'infériorité : « Je me sentais sale et décoiffée. » (ibid. : 16) Dans ce monde des apparences, la protagoniste rencontre le premier de plusieurs personnages féminins, dans lesquels sa conscience pourra se refléter au cours de ce roman :

Deux yeux invraisemblablement grands dans un visage bruni par le soleil et la poudre ocre, un diamant d'une grosseur invraisemblable sur la main brune. [...] « C'est Anne Favart », dit quelqu'un avec le respect qu'on a pour les vedettes. (ibid. : 17)

La narratrice est située socialement au-dessous de cette sphère de glamour, mais au-dessus de la vie du peuple, auquel appartient sa nouvelle connaissance, Antoinette, qui a des problèmes avec les hommes :

- Alors, Antoinette, vous avez eu une lettre de Paris ?

- Non, rien. Croyez-vous que cela soit vraiment si difficile d'écrire un mot ? Il sait bien... Moi, je lui écris tous les jours. Mon Dieu, ce n'est pas de sa faute s'il ne m'aime plus... (ibid. : 22)

La protagoniste perçoit son état d'âme comme désolant ; elle parle de son « désordre intérieur » (ibid. : 23) et compare son lit à un « catafalque » (ibid. : 21). Vient ensuite un passage intercalé assez long (de 17 pages) et séparé du reste du chapitre par des italiques, qui apparemment n'a rien à voir avec la narration précédente : une histoire rocambolesque d'un certain Docteur Krauss et de deux frères jumeaux appelés Jim et Harry Denrow. Quand, après la fin de cette épisode, la narratrice retourne à elle-même comme sujet principal de ses réflexions, elle commente ce passage comme étant presque entièrement le produit de sa fantaisie, la première intrusion massive du purement fictionnel dans la structure de *Bonsoir, Thérèse* :

Cette histoire n'est que le prolongement intérieur d'une vague rencontre. J'imagine que c'est ainsi qu'on les écrit, les histoires. La ligne de partage des eaux du vrai et de l'inventé se perd. (ibid. : 40)

De par la présence d'une jeune femme nommée Mariette, qui ne semble pas du tout émancipée, mais plutôt une victime du désir masculin, la question du genre est quand même introduite dans la partie intradiégétique de ce chapitre, ce qui établit une relation avec le thème principal du roman. Bien qu'un peu frivole et menant une vie pleine d'amusements superficiels, la réaction de Mariette à la mort d'une autre jeune femme montre qu'elle n'est

pas du tout satisfaite de son existence ni de celle de son sexe ; elle devient ainsi un personnage réflecteur de la protagoniste :

Mariette se jeta dans un fauteuil. Elle tremblait de fatigue, les paupières de ses yeux bruns étaient plus foncées que les yeux bruns eux-mêmes.

– Pauvre Alice... Pauvres de nous..., dit-elle tout bas. (ibid. : 38)

À la fin de l'histoire intercalée, ces caractères disparaissent brusquement et la narratrice occupe de nouveau une position centrale et autodiégétique. Elle reconsidère la question de son identité :

Comment faut-il s'y prendre pour décrire une vie ? [...] [Dans certains romans] on devine toujours la fin : quelques épisodes d'une vie suffisent pour savoir qu'elle finira mal ou qu'elle aura un « happy end ». Si seulement on était capable d'en faire autant pour sa propre vie on se dirait la bonne aventure. Il paraît que la vie me met plein d'atouts dans les mains, mais faute de savoir jouer je ne sais que perdre. (ibid. : 40-41)

Après quelques considérations sur l'esthétique du roman – la narratrice pense qu'il faut « singulariser » les éléments de la réalité qu'on veut décrire – elle redevient protagoniste de l'action et se trouve dans une chambre d'hôtel à Paris. Quand elle écoute un peintre en bâtiments chanter *L'Internationale*, il s'agit évidemment d'une allusion à l'idéologie communiste ; mais en général la politique ne joue pas un rôle très important dans ce roman.¹ La narratrice déplore sa solitude – « c'est dur d'être toute seule à Paris » (ibid. : 43) – et se prépare à sortir, « la mort dans l'âme » (ibid.). Pendant la soirée, elle fait la connaissance d'un américain impétueux, qui lui propose d'abord de coucher ensemble – ce qu'elle rejette – et la demande ensuite en mariage, sans la convaincre non plus. Mais cette expérience bizarre remonte au moins l'humeur de la protagoniste : « Je ne pouvais plus m'arrêter de rire, c'était très bon, il y avait longtemps que je n'avais pas ri. » (ibid. : 45) De retour à l'hôtel, la narratrice est le témoin acoustique d'une scène érotique dans la chambre avoisinante, ce qui réveille en elle le désir sexuel (sans que cela soit mentionné explicitement).

Le titre du deuxième chapitre, « Paris qui rêve », évoque une certaine atmosphère, qui est renforcée à plusieurs endroits de la narration :

Ne réveillez pas les somnambules, vous les feriez tomber du toit au bord duquel ils marchent : dormez, habitants de Paris. [...] Le brouillard est épais... [...] Paris qui murmure en rêve... (ibid. : 47-51)

¹ Seuls le récit de la manifestation au chapitre II et la mentalité fascistoïde de Jean Le Moël au chapitre V sont d'une certaine pertinence politique. Dans sa préface à l'anthologie *Elsa Triolet choisie par Aragon*, parue en 1960, le mari de l'écrivaine souligna que *Bonsoir, Thérèse* est le premier roman où on parle de l'extrême droite française des années trente, la fameuse « Cagoule » (Aragon 1960 : 16).

Un lecteur avec une formation littéraire pourrait être induit par ces expressions à penser aux activités des surréalistes parisiens ; comme on sait, ils s'intéressaient particulièrement au subconscient, dont les rêves sont l'émanation (et sur lequel est basé l'« écriture automatique »). En tenant compte du cadre de la capitale comme arrière-plan de l'action, on pourrait même établir un parallèle avec des romans comme *Nadja* d'André Breton ou *Le paysan de Paris* d'Aragon, dans lesquels le hasard et le merveilleux surréaliste occupent une place centrale. Mais vu que *Bonsoir, Thérèse* ne contient aucune indication concrète qui confirmerait une telle parenté,² il semble plus plausible de chercher l'origine de cette vision irrationnelle du monde dans la conscience féminine de la narratrice, qui perçoit la réalité de manière spécifique. À travers ce filtre rêveur, elle reproduit aussi les désordres politiques du deuxième chapitre, sous la forme d'instantanés kaléidoscopiques et sans aucune explication des enjeux idéologiques. Bien qu'elle se réfère à une date précise de l'histoire contemporaine, et tout en connaissant exactement les acteurs de cet événement,³ Elsa Triolet se limite ici intentionnellement à une évocation vague et impressionniste des heurts dans les rues de Paris.

Dans le troisième chapitre, « Je cherche un nom de parfum », on apprend que la protagoniste et narratrice semble être une auteure, car elle mentionne sa machine à écrire et son besoin de pouvoir y travailler sans être dérangée (ibid. : 54-55) ; mais cela lui est rendu difficile par la présence d'un peintre qu'elle avait engagé pour blanchir les murs de son appartement. La quête d'un nom pour un nouveau parfum, dont elle vient d'être chargée par la maison productrice et avec laquelle elle espère gagner un peu d'argent, la fait réfléchir sur le langage et le pouvoir des mots (ce qui concerne indirectement sa conception de l'écriture et celle de l'auteure de *Bonsoir, Thérèse*). Les appellations qui lui viennent à l'esprit, tournant toutes autour du thème de l'amour romantique, trahissent ses désirs cachés :

Elixir d'amour, Philtre d'amour, Charme, Sortilège... Il faut que le nom soit facile à traduire en anglais... Pays des Merveilles – Wonderland, La dame blonde – The fair Lady, Le Jardin secret..., et de préférence n'être fait que d'un seul mot... Illusion, Mirage... (ibid. : 57)

² Tout au contraire, la narratrice semble prendre ses distances de certains clichés surréalistes : « Moi, les merveilleuses rencontres dans la rue, je n'y crois pas [...] ». (Triolet 1938 : 67)

³ Le 9 février 1934, le Parti Communiste appela à une manifestation à Paris, Place de la République, qui devait être une réaction à un rassemblement des mouvements nationalistes et fascistes qui avait eu lieu trois jours auparavant Place de la Concorde. Elsa Triolet, qui fut témoin de la manière dont cette manifestation de la gauche fut dissoute par les forces de l'ordre avec une brutalité gratuite, fit un rapport sur ces événements pour une revue russe (Triolet 1934 ; cf. aussi Eychart 2010 pour un commentaire sur cet article).

Confrontée au printemps parisien, la narratrice se souvient de cette saison dans son pays natal, ce qui provoque de nouveau en elle le sentiment d'une perte irréparable. Mais elle dirige son regard aussi vers l'avenir, avec une possible référence à un amour futur (après la séparation de son mari) : « Le printemps vous donne l'envie du neuf. » (ibid. : 58) Elle rencontre ensuite un de ses anciens amants – « Cet homme qui m'attend, c'est quelques années de ma vie » (ibid. : 61) –, qui doit l'aider à trouver le nom de parfum ; la narratrice fait le bilan de ses points forts et ses défauts (comme ceux du sexe masculin en général) :

Il a toujours su me donner du courage, et au fond j'ai été très heureuse avec lui. Il ne faut seulement pas lui demander plus qu'il ne veut donner. Et ne pas oublier qu'il est un homme comme les autres. Il est bien resté avec une femme « parce que, m'expliquait-il avec enthousiasme, elle ne me trompe pas ! ». Il m'avait pourtant toujours affirmé qu'il s'en fichait totalement. On a tort de croire à ces trucs-là. (ibid. : 64)

Pendant qu'elle rentre à la maison, la protagoniste est harcelée par deux hommes : le premier essaie d'une manière encore relativement élégante d'entrer en conversation avec elle, tandis que le second lui fait des avances assez grossières (« Voulez-vous vous amuser avec moi, Mademoiselle ? » ; ibid. : 67) ; les deux ont en commun de ne pas montrer le sexe masculin sous un jour favorable. Dans l'appartement de la narratrice, il y a toujours le peintre, qui lui parle un peu de sa vie ; la protagoniste voit en lui un des nombreux hommes qui savent abuser de la gentillesse des femmes :

– Alors vous habitez tout seul ? – Chez une logeuse. Une vieille femme. Elle s'occupe de moi.

Je le regarde : voilà un homme qui trouvera toujours quelqu'un pour s'occuper de lui ! [...]

Il tousse : – Votre concierge m'a dit de faire des inhalations, j'en ferai en rentrant.

Bon, alors, la concierge s'est, elle aussi, occupée de lui ! (ibid. : 72-73)

À travers ces aperçus plutôt décevants de l'intérieur du sexe opposé, les sentiments printaniers de la protagoniste ont été refroidis, ce qui est symbolisé par un brusque changement de climat dans la capitale.⁴ La narratrice se pose une fois de plus la question de son identité et du sens de son existence : « Qu'est-ce que je vais faire de moi ? » (ibid. : 75) À la fin du troisième chapitre, le meurtre du peintre par la femme qu'il avait exploitée – la protagoniste tombe sur elle dans le métro, où elle trébuche dans un sac à

⁴ « Dans la rue plus trace de printemps. C'est pire qu'en hiver, on gèle avec un sentiment d'injustice. Les pauvres arbres qui, alléchés par le beau soleil, ont sorti déjà leurs feuilles vertes et tendres ! Fichues, les feuilles. » (Triolet 1938 : 75)

provisions la tête sanglante de l'homme, qu'elle vient d'arracher du cadavre⁵ – signale un revirement teinté de féminisme.

Au début du quatrième chapitre, qui porte le même titre que le roman entier – à savoir, « Bonsoir, Thérèse » –, la narratrice constate que la solitude, jusqu'ici perçue seulement comme souffrance, possède l'avantage de lui faciliter une pensée indépendante, de par l'absence d'un homme dominateur : « Quand on est toute seule, rien ne s'interpose entre vous et l'horizon. » (ibid. : 79) Un nom de femme écouté à la radio devient l'emblème obsessionnel de la recherche de l'identité féminine par la protagoniste :

L'autre jour, étendue sur mon lit, la boîte à mystère de la radio à portée de ma main, je devenais jeune et belle à la faveur d'une adorable musiquette. [...] Autour de la musique, il y avait une petite rumeur, comme des murmures, des pas, des rires... Et sur le fond de silence de ma chambre, d'un cœur qui bat et de quelques idées fixes, une voix noyée, une voix d'homme dit, distinctement : « Bonsoir, Thérèse... » [...] Je sais, c'est un dancing... Vous voyez entrer Thérèse ? [...] Elle passe entre les tables, entre les couples qui dansent : « Bonsoir, Thérèse... » (ibid. : 79-80)

Le jour suivant, face à la première jeune femme qui attire son attention dans le métro – une belle musicienne –, la narratrice se demande tout de suite : « Était-ce Thérèse ? » (ibid. : 81) Par contre quand, au soir, elle se trouve dans un dancing fréquenté par des noirs et observe une danseuse qui a « l'air d'être sortie la veille du Couvent des Oiseaux » (ibid. : 82), elle est sûre : « Mais ce n'était pas Thérèse. » (ibid. : 83) Au « Dôme », sur le boulevard Montparnasse, la protagoniste se pose de nouveau la question devenue obligatoire pour elle : « Peut-être Thérèse était-elle parmi les femmes du bar ? » (ibid. : 84) Au Café de la Paix, elle voit une jeune femme apparemment entretenue par son compagnon, qui, à en juger la manière dont elle dévore un morceau de gâteau, doit être affamée ; le lecteur (ou la lectrice) n'est pas du tout surpris(e) quand la narratrice s'interroge : « Était-ce Thérèse ? » (ibid. : 86) Puis on retrouve la protagoniste de nouveau assise chez elle devant le poste de radio, en train d'essayer de s'imaginer Thérèse, la grande inconnue : « Thérèse, j'écoute de toutes mes forces. » (ibid.) Elle se souvient de trois femmes dont elle a fait la connaissance dans le passé (deux gagnaient leurs vies d'une manière qui ressemblait à la prostitution, la troisième était une artiste de cirque) ; parmi elles, il n'y a pas la vraie Thérèse non plus. À la dernière page du chapitre, la solution de l'énigme est

⁵ Le détail de la tête coupée, conservée par l'amante, est une allusion ironique à l'imaginaire de l'amour romantique ; pour en donner un exemple, on pourrait citer la fin de *Le Rouge et le Noir*, après l'exécution de Julien Sorel : « Mathilde suivit son amant jusqu'au tombeau qu'il s'était choisi. [...] Seule dans sa voiture drapée, elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle avait tant aimé. » (Stendhal 1830 : 498)

révélée, car ici la narratrice se rend compte qu'elle-même est Thérèse et qu'elle a voulu saisir sa propre identité féminine à travers le miroir d'autres membres de son sexe :

J'ai éteint la lumière, la radio fait veilleuse. Je vois Thérèse, elle s'avance entre les tables, je connais cette robe qu'elle porte. Je ne l'imaginai pas du tout comme ça [...]. Où est-ce que j'ai déjà vu cette femme ? [...] Je connais ce grain de beauté. Elle se coiffe comme moi. Elle a mon parfum. « Bonsoir, Thérèse... » C'est ma voix qui répond... (ibid. : 96)

Le cinquième chapitre, « La femme au diamant » – qui, avec ses 53 pages, est le plus long du roman –, traite du « destin tragique » d'Anne-Marie-Thérèse Favart, qui avait été introduite comme Anne Favart au chapitre I (ibid. : 17). Le fait que soudainement tous ses prénoms, qui auparavant étaient restés cachés, soient mentionnés, lui confère le rôle explicite d'une énième Thérèse,⁶ une ultérieure représentante du sexe féminin. La narratrice souligne l'exemplarité des espérances déçues de Favart en appelant sa vie malheureuse une « histoire standard » et en lui concédant sa solidarité comme femme : « Anne, ma sœur Anne... » (ibid. : 97) Le thème du discours intradiégétique est « l'abus de confiance dans l'amour » (ibid. : 98), et l'accusé s'appelle ici Jean, l'amant d'Anne, avec qui elle cohabite et qui néanmoins lui ment systématiquement quant à son activité professionnelle ; le fait qu'ici la victime soit une femme et le coupable un homme n'est pas du tout anodin dans le contexte féministe de ce roman.

Après des années de difficultés financières et émotionnelles – « on a rien à soi, ni dans la poche, ni dans le cœur » (ibid. : 104) –, Anne avait cru avoir trouvé en Jean le bonheur et l'homme de sa vie. Malgré une période harmonieuse de vie de couple au début de leurs relations, une trop forte dépendance à l'homme aimé s'annonce bientôt : ainsi par exemple Anne fond en larmes quand un matin elle ne trouve pas Jean à ses côtés au lit, parce qu'il s'était levé plus tôt (ibid. : 109) ; elle a aussi très peur que son amant puisse être grièvement blessé lors d'un accident dans la rue (ibid. : 129). Cette fixation, qui correspond à l'image traditionnelle de la femme – « Imaginez que votre vie dépende d'un homme : ne plus le voir, ne plus l'avoir équivaut à la mort. » (ibid. : 128) –, est à déplorer si on la regarde sous l'angle de l'émancipation féminine ; mais la narratrice d'Elsa Triolet renonce à commenter cette situation et laisse le lecteur ou la lectrice juger par eux-mêmes des conséquences fatales qu'un tel dévouement peut avoir pour la femme concernée. Pour Anne, un monde d'illusions sentimentales s'écroule quand, après trois ans de vie commune, elle doit apprendre que Jean ne

⁶ Une liaison avec le chapitre antérieur est établie par une connaissance d'Anne, un certain Georges, qui la salue avec « Bonsoir, Thérèse » (Triolet 1938 : 140).

travaille pas à la Bourse, comme il l'a toujours prétendu, mais gagne sa vie de manière illégale et, pour elle, inacceptable :

La catastrophe ne fait pas toujours un crochet. Elle fonce droit sur vous. Elle vous atteint au cœur, au cerveau, dans votre foi... On a emmené Jean. [...] Ce n'est pas possible, ce n'est tout simplement pas vrai... Les preuves ! Qu'on ne lui parle pas de preuves ! Jean, trafiquant d'armes ! (ibid. : 148-149)

La narratrice – tenant un rôle hétérodiégétique dans ce chapitre – lit dans un journal (où, les jours précédents, elle avait déjà été confrontée au reste de la vie d'Anne Favart) que, pendant le procès, la malheureuse jeune femme tente d'abord de défendre son amant – « A qui veut-elle prouver que Jean ne pouvait pas mentir, tromper, aux juges ou à elle-même ? » (ibid. : 150) –, puis le tue d'un coup de feu dans la salle d'audience avant de retourner l'arme contre elle-même.

L'« Épilogue » du roman contient de nouveau un grand nombre d'éléments hétérogènes, ce qui le distingue de l'histoire intradiégétique du cinquième chapitre, qui était très homogène. La narratrice place une fois de plus au centre de son discours la réflexion sur son identité ; elle constate que le vrai sens de sa vie ne peut pas être entendu en regardant les événements extérieurs, mais en observant l'évolution de son âme :

Si j'étais quelqu'un dont on écrit la biographie, si on notait mes malheurs de Sophie,⁷ ma vie n'apparaîtrait pas plus creuse qu'une autre. Mais entre les points qu'enregistre une biographie : née le..., fait ses études à..., se marie en..., d'un point à l'autre il y a les pas qu'on fait dans les rues, il y a les gens qu'on a vus passer, et ce qu'on a pensé à ses moments perdus, tout ce qui est la partie creuse d'une vie, dont on tairait les événements. (ibid. : 153)

Ce passage est important pour interpréter adéquatement *Bonsoir, Thérèse*, car il explique pourquoi ce roman semble un voyage erratique à travers la conscience de la protagoniste, sans structure linéaire traditionnelle.

Un exemple ultérieur des changements précipités dans le discours de la narratrice nous est offert quand, au cours d'une promenade à travers Paris, elle se souvient d'une jeune femme qui était à l'origine d'un scandale aussi grand – ou plus grand encore – que celui d'Anne Favart :

Saint-Michel m'a fait penser à Violette Nozière. Vous rappelez-vous cette fille de dix-sept ans, qu'on voyait en grand deuil à la première page de tous les journaux, parce qu'elle avait empoisonné père et mère ? [...] Je pense aux femmes qui tuent pour celui qu'elles aiment, qui tuent celui qu'elles aiment... (ibid. : 154)

⁷ Allusion au roman pour enfants *Les malheurs de Sophie* de la comtesse de Ségur, paru en 1864 et enrichi avec plusieurs détails autobiographiques (pour commencer, Sophie est née le même jour que l'auteure, le 19 juillet, et porte aussi le même prénom). Le fait que ce roman du Second Empire soit mentionné comme possible modèle par la narratrice de *Bonsoir, Thérèse* est clairement ironique, car il s'agit d'un ouvrage avec une morale et surtout une image de la femme assez éloignées des convictions d'Elsa Triolet.

Malgré son crime horrible, Violette Nozière n'est pas présentée ici comme un monstre, mais comme une victime des circonstances et de la société : « Elle l'a fait, le voyage au bout de la nuit. »⁸ (ibid. : 159) La narratrice laisse entendre que Violette a commis ce meurtre (auquel seul son père a succombé, sa mère ayant survécu) afin de pouvoir donner à son amant, qu'elle entretenait auparavant par le biais de la prostitution, une grande somme d'argent. Ce qui n'est pas mentionné ici, mais qui est important d'un point de vue féministe, est le fait que Violette ait été abusée sexuellement par son père quand elle était une adolescente. Son procès avait causé beaucoup de bruit parmi le public français en 1933 ;⁹ pour Elsa Triolet et pour sa porte-voix, la narratrice, cette violence meurtrière est une conséquence néfaste du désespoir que Violette Nozière partage avec un grand nombre d'autres femmes.

Reparlant d'elle-même, la narratrice confesse qu'elle n'a pas encore été tentée par l'idée de commettre un assassinat, mais qu'elle a souvent pensé au suicide (ibid. : 154) ; ce qui prouve une fois de plus que les destins féminins évoqués dans ce roman servent de miroirs à la situation personnelle de la protagoniste. Un des thèmes les plus souvent traités dans l'épilogue, en prenant comme exemple plusieurs cas particuliers, est le problème de la vieillesse,¹⁰ un processus douloureux surtout pour les femmes. La narratrice admet craindre la perte de son attractivité sexuelle et de sa joie de vivre :

Cela ne va pas tarder. Perdre la jeunesse, c'est comme perdre une couronne, continuer à vivre en reine détrônée, sans pouvoir ni sujets. C'est une sale histoire... [...] Ce qu'il doit y avoir de terrible dans la vieillesse, c'est la solitude... (ibid. : 161-164)

La narratrice essaie malgré tout de préserver une attitude optimiste et de s'imaginer un avenir plein d'amour et de bonheur (ibid. : 170). Mais cette espérance est désavouée indirectement par la fin de l'épilogue du roman : le fait divers d'une femme morte de faim dans un appartement vide ; on peut supposer qu'il s'agit d'Anne Favart, qui avant sa déliquescence avait

⁸ Allusion au roman homonyme de Louis-Ferdinand Céline, traduit en russe par Elsa Triolet et publié en U.R.S.S. en 1934.

⁹ Les surréalistes voyaient en Violette Nozière une rebelle contre la bourgeoisie ; pour la soutenir, ils publièrent une brochure collective lors de son procès en 1933 (Crispail 1991 : 86-87). De par sa liaison avec Aragon – malgré la séparation de celui-là du groupe surréaliste bien avant l'éclatement de l'affaire Nozière (Stauder 2004 : 51-58) –, Elsa Triolet devait être bien informée du déroulement du procès.

¹⁰ Elsa Triolet reprendra ce thème dans plusieurs de ses ouvrages, entre autres dans les nouvelles qu'elle rédigea en 1940 et 1941 pour le recueil *Mille regrets* (interprété sous l'angle des « gender studies » dans Stauder 2006). Cet aspect de l'œuvre trioletien a aussi été analysé dans un bref tour d'horizon par Doris Rezvani Khorasani (1995: 220-228).

longtemps vécu dans le luxe. La narratrice prend congé d'elle avec un ironique « Bonsoir, Thérèse » (ibid. : 171), mettant ainsi un terme nécessairement provisoire à la recherche de l'identité féminine dans ce roman.

II. Quelques approches interprétatives déjà corroborées

La manière la plus évidente – mais pleinement justifiée et encore aujourd'hui importante – d'interpréter *Bonsoir, Thérèse* consiste dans l'analyse des éléments autobiographiques, car les coïncidences entre la vie de la protagoniste du roman et celle d'Elsa Triolet¹¹ sautent aux yeux. Cela ne concerne pas seulement les événements extérieurs, mais aussi les développements intérieurs. Comme exemple, on pourrait citer la tendance suicidaire de la protagoniste de *Bonsoir, Thérèse*, dont il était question ci-dessus ; Elsa Triolet nota le 15 et le 19 septembre 1938 dans son journal intime :

Je n'ai rien à faire dans le monde, je n'ai rien à faire avec le monde... [...] Qu'est-ce que je pourrais bien faire de moi-même ? Avant de mourir ? [...] Et cependant, ma vie est le digne prélude du suicide. (Triolet 1912-39 : 262-264)

Cet aspect autobiographique a déjà été suffisamment examiné par quelques-uns des meilleurs spécialistes ; surtout l'avis très pertinent de Marianne Delranc-Gaudric, qui souligne la nécessité d'une approche différenciée, est à prendre en considération :

De nombreux épisodes autobiographiques entrent dans le livre : l'évocation de Tahiti, le printemps à Moscou, le souvenir de sa nourrice, son séjour à Nice, l'Hôtel Istria, l'américain inattendu, la rencontre de Nancy Cunard, les événements de 1934 vécus avec Aragon, etc. Mais si la vie personnelle d'Elsa Triolet est le point de départ de *Bonsoir, Thérèse*, entre le texte des cahiers, du tapuscrit et le texte définitif, de nombreux détails autobiographiques ont été supprimés ou remaniés. (Delranc 1988 : 222-223)

Ces ratures concernent en particulier les indications qui se réfèrent sans ambiguïté à la vie de l'auteure, comme la mention de certaines personnes réelles de son entourage ou la citation avec date et lieu de certains épisodes de l'histoire contemporaine. En outre, l'auteure a ajouté une série de détails librement inventés, qui ne sont donc plus basés sur sa propre expérience. Par ce moyen, l'existence de la protagoniste de *Bonsoir, Thérèse* assume la

¹¹ Pour un résumé de la vie de notre auteure, voir parmi les publications françaises les « éléments de chronologie » de Marie-Thérèse Eychart (1999) ou la biographie d'Huguette Bouchardeau (2000) ; en Allemagne on peut consulter la biographie richement illustrée de Susanne Nadolny (2000).

signification d'un destin féminin exemplaire, avec une validité universelle au-delà du cas individuel.

Elsa Triolet a elle-même reconnu la composante autobiographique de ce roman, mais a tenu à mettre en relief l'enrichissement de ce point de départ en se servant d'éléments de fiction, pour arriver de cette manière à la question de l'identité féminine :

Ainsi que le fumeur allume une cigarette à la précédente, j'avais allumé *Bonsoir, Thérèse* à *A Tahiti*, au bout de quelque treize ans. C'est la même voix de femme, au même timbre, avec le même accent qui reprend la conversation de l'auteur avec soi-même. [...] C'est le même mal du pays, le même exotisme quotidien, que le pays étranger se nomme Tahiti ou la France. [...] Puis l'autobiographie s'éloigne, l'imaginaire s'en mêle [...]. Vient la quête de Thérèse... (Triolet 1964 : 42)

Une partie du dilemme identitaire de *Bonsoir, Thérèse* se concentre dans le passage du russe au français comme moyen d'expression littéraire, qu'Elsa Triolet effectue avec ce roman ; elle décrit ce processus dans des lettres envoyées alors à sa sœur Lili,¹² mais aussi rétrospectivement en 1964 :

A vrai dire, le début de ce premier livre en français, je l'ai quand même écrit en russe, puis traduit. Mais, cela ne pouvait pas continuer comme ça... Il me fallait plonger dans le français. J'en souffrais physiquement, comme si on m'avait mis un corset de plâtre. J'étais limitée de toute part, il n'y avait autour de moi que des bornes, je manquais de matériaux verbaux, et ceux que je possédais étaient rigides et commodes à manier comme du fil de fer barbelé, enchevêtré. (Triolet 1964 : 32)

La spécialiste à ce sujet est Marianne Delranc-Gaudric, qui a minutieusement étudié cet aspect d'abord dans sa thèse de 1991, puis lors d'une conférence tenue en 1992 pendant le colloque de Glasgow sur « Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères » (dont les actes furent publiés seulement en 2000). Delranc-Gaudric montre que Triolet doit beaucoup aux modèles littéraires non seulement d'un certain nombre d'écrivains russes du passé (entre autres, Gorki et Tchekhov) mais aussi de certains avant-gardistes de l'Union Soviétique (par exemple Chklovski et Maïakovski). Elle apprit le français dès l'âge de sept ans avec l'aide d'une gouvernante et se rapprocha encore plus de la culture française après son mariage avec André Triolet et l'exil de sa patrie qui en était la conséquence ; il va de soi que sa liaison avec Aragon contribua également à l'enraciner toujours plus profondément en France. Malgré le changement d'idiome qui a lieu avec *Bonsoir, Thérèse*, tous ses romans précédents ayant été rédigés en russe, elle n'a jamais perdu ni renié l'influence de la langue et de la culture de son pays natal :

¹² Par exemple, le 29 mars 1938; dans cette lettre, Elsa raconte qu'elle a rédigé la nouvelle (ou le chapitre) « Une vie étrangère » d'abord en russe, avant de la traduire plus tard en français, tandis que l'histoire de « La femme au diamant » – qui serait devenue également une partie de *Bonsoir, Thérèse* – fut écrite directement en français (Triolet / Brik 1921-1970 : 119).

On dirait une maladie: je suis atteinte de bilinguisme. Ou encore : je suis bigame. Un crime devant la loi. Des amants, tant qu'on veut ; deux maris enregistrés, non. [...] J'aurais pu me faire passer mon accent russe. J'ai préféré le garder. J'écris avec mon authentique accent, il est dans le caractère de mon écriture, dans mon style, dans ma folie elle-même : la folie aussi a une nationalité. (Triolet 1969 : 54-56)

Il ne serait pas difficile de montrer la nature hybride de *Bonsoir, Thérèse* qui résulte de ce bilinguisme, mais on renoncera à une exposition détaillée pour deux raisons : d'une part, parce que cet aspect a déjà été suffisamment examiné ; d'autre part, parce que cela nous éloignerait trop du sujet de cette contribution.¹³

Par contre, bien qu'en interprétant *Bonsoir, Thérèse* on ait déjà renvoyé par le passé assez souvent au fameux compte rendu que Jean-Paul Sartre publia en février 1939 dans la revue *Europe*, je ne peux pas me priver de le citer ici une fois de plus, car on y trouve une compréhension assez juste des enjeux féministes de ce roman. L'importance de cette prise de position du jeune philosophe – qui était encore un inconnu à l'époque – fut reconnue immédiatement par Elsa Triolet, qui nota le 19 février 1939 dans son journal intime : « Article intéressant et très près de la vérité. Probablement le meilleur qu'on ait fait. » (Triolet 1912-39 : 330) Sartre, prédisposé à cette question de par sa philosophie existentialiste, qu'il était alors en train de développer, souligna de manière très lucide le rôle central que joue dans *Bonsoir, Thérèse* la recherche d'une identité féminine vraiment indépendante :

J'ai lu *Bonsoir, Thérèse* et j'ai trouvé quelque chose que je n'attendais pas : un monde de femme seule. Il y a les familles, il y a les couples et puis il y a les femmes seules. [...] Thérèse n'est pas une femme qui se puisse séduire, ni consoler. Elle ne cherche pas d'homme, pas même une amie : simplement une autre Thérèse, qu'elle puisse voir de loin et qui lui offre l'image de son corps, de sa solitude et de sa force. Elle ne se soucie même pas d'être l'égale de l'homme : cette égalité-là, il y a beau temps qu'elle la possède, elle ne songe pas à l'affirmer, peut-être qu'elle l'a oubliée : elle est « par delà », elle est libre : « J'ai la vie que j'ai voulue. » (Sartre 1939 : 281-282)

Malgré son état émancipé, la conscience de la protagoniste et narratrice reste pour Sartre typiquement féminine ; le compagnon de Simone de Beauvoir relie ici la pensée de la femme à son anatomie – un raisonnement biologiste qu'il aurait probablement évité dix ans plus tard, après la publication du *Deuxième sexe* :

¹³ Pour les mêmes motifs, je ne parlerai pas ici de la technique de montage utilisée dans *Bonsoir, Thérèse* (un sujet traité du point de vue théorique par Chklovski, pendant un certain temps très proche d'Elsa Triolet), ni de l'intermédialité dans ce roman ; les deux aspects ont été analysés d'une manière très compétente dans la thèse d'Unda Hörner (1993).

Et pourtant, par delà le monde des hommes et des femmes, des couples, de la lutte des sexes, elle reste une femme ; il semble, quand on lit *Bonsoir, Thérèse*, qu'on sente de l'intérieur un corps de femme, las, rebelle et voluptueux. A travers cette douceur étouffante et sensuelle d'un corps qui ne s'oublie pas, le monde de Thérèse se découvre, ce « monde-pour-une-femme » urgent, menaçant et, cependant, tenu à distance respectueuse, en suspens dans cette solitude et dans cette liberté : le sujet du roman c'est, si je puis reprendre une expression de Heidegger, « l'être-dans-le-monde » d'une femme seule. (ibid. : 282)

Ce regard spécifiquement féminin sur le monde – « Le regard » sera aussi en 1943 le titre d'un des chapitres les plus importants de *L'être et le néant* – comporte selon Sartre pour *Bonsoir, Thérèse* une esthétique singulière, qui n'est plus déterminée par le rationalisme masculin (ce qui est rendu possible, ajoutons-nous, par la focalisation interne de la narratrice homodiégétique) :

Les femmes seules n'attendent jamais personne, on les aperçoit parfois à la terrasse des cafés, elles regardent avec des yeux fixes : « Quand on est toute seule on peut regarder les choses sans fin, comme on regarde le feu, la mer, les tout petits enfants. »¹⁴ Les lumières, les arbres, les gens qui passent, toujours recommencés, les fascinent, ça se déroule sans fin, ça leur tire les yeux et leur pensée se prend dans le monde, comme la pensée d'un fiévreux se prend dans les arabesques des tapisseries. Le monde de M^{me} Triolet c'est ce papillotement indéfini et figé, ces vagues qui se reforment toujours, ces mouvements qui n'avancent pas. (ibid. : 281-282)

Avec cela, le compte rendu de Sartre montre déjà la possible direction d'une analyse approfondie de la question de l'« écriture féminine » dans *Bonsoir, Thérèse*; c'est ce qu'on tentera dans la section suivante, en faisant usage de quelques théories récentes du domaine des « gender studies ».

III. La conception poststructuraliste et déconstructiviste de l'identité féminine selon Jacques Derrida, Elisabeth Lenk et Luce Irigaray, proposée comme nouvelle approche pour l'interprétation de *Bonsoir, Thérèse*

Dans *Éperons – Les styles de Nietzsche*, un traité publié dans sa version définitive en 1978 mais qui basé sur une conférence tenue à Cerisy-la-Salle en 1972 intitulée *La question du style*, Jacques Derrida essaie de montrer que, contrairement aux préjugés sur la supposée misogynie de Nietzsche, la conception de la mentalité féminine chez le penseur allemand peut être entendue comme préfiguration d'une nouvelle philosophie déconstructiviste, qui cesse d'être « phallogocentrique » (Lindhoff 2003 : 93-96 ; cf. aussi

¹⁴ *Bonsoir, Thérèse*, page 107 (= note de bas de page dans le texte original de Sartre).

Osinski 1998 : 144-147). Cette pensée féminine – au-delà des limites et de l'opposition des deux sexes, et donc aussi accessible aux philosophes masculins d'orientation poststructuraliste¹⁵ – est à situer selon Derrida au-dehors de la tradition occidentale de la logique aristotélicienne ; et à cause de cela, les notions de « vérité » et d'« identité » perdent pour la femme leurs significations établies :

Il n'y a pas d'essence de la femme parce que la femme écarte et s'écarte d'elle-même. Elle engloutit, envoie par le fond, sans fin, sans fond, toute essentialité, toute identité, toute propriété. Ici aveuglé le discours philosophique sombre – se laisse précipiter à sa perte. Il n'y a pas de vérité de la femme mais c'est parce que cet écart abyssal de la vérité, cette non-vérité est la « vérité ». Femme est un nom de cette non-vérité de la vérité. (Derrida 1978 : 50)

Le refus d'Elsa Triolet de donner à la fin de *Bonsoir, Thérèse* une réponse rationnelle, univoque et définitive à la recherche par la protagoniste de son identité féminine, semble une anticipation surprenante de certaines considérations de Derrida :

On ne peut plus chercher la femme ou la féminité de la femme ou la sexualité féminine. Du moins ne peut-on les trouver selon un mode connu du concept ou du savoir, même si on ne peut s'empêcher de les chercher. (ibid. : 70)

Le féminisme traditionnelle, qui revendique les mêmes droits pour la femme que pour l'homme dans une société dominée par la pensée masculine, est rejeté par Derrida (ibid. : 64) ; selon lui, la femme peut se libérer uniquement à travers une attitude de déconstruction mentale : « la question de la femme suspend l'opposition décidable du vrai et du non-vrai » (ibid. : 106).

Dans *Bonsoir, Thérèse*, la conscience féminine, qui en est le personnage principal, a effectivement renoncé à s'occuper des soucis quotidiens de l'émancipation de son sexe, ayant déjà surmonté ce stade-là (ce que Sartre avec sa finesse habituelle avait remarqué) ; ce qui compte désormais pour elle, c'est la nouveauté d'un regard authentiquement féminin sur le monde, tout à fait envisageable dans le sens de Derrida.

Le réfléchissement et la réfraction de la conscience de la narratrice de *Bonsoir, Thérèse* dans plusieurs caractères féminins observés par elle, sans l'accomplissement d'une synthèse, correspond à une tendance du féminisme contemporain, décrite par Elisabeth Lenk comme étape décisive vers une émancipation complète de la femme. Dans son essai *Die sich selbst verdoppelnde Frau (La femme qui se redouble)* de 1976, Lenk part du constat – qui

¹⁵ « Ainsi opère la distance lorsqu'elle dérobe l'identité propre de la femme, désarçonne le philosophe cavalier, à moins que celui-ci ne reçoive de la femme elle-même deux éperons, coups de style ou coups de poignard dont l'échange brouille alors l'identité sexuelle. » (Derrida 1978 : 52)

ressemble à une observation de Virginia Woolf¹⁶ – que, dans l’histoire de l’humanité, la femme a été réduite par le regard de l’homme à un objet passif dans la littérature et les arts ; un objet certes souvent idéalisé, mais néanmoins privé de sa vraie identité. La libération de la femme de son enchaînement à la perspective masculine – dont le désir de dominer avait été déjà analysée par Simone de Beauvoir¹⁷ – pourrait consister en une multiplication autonome de la conscience féminine : « Dans la nouvelle relation de la femme avec elle-même, elle est plusieurs femmes, ou plus exactement : elle se fond momentanément en pure mouvement. »¹⁸ (Lenk 1976 : 152) Cette façon de s’exprimer de la savante allemande rappelle la « différence » [sic] de Derrida :

la différence prise sous son aspect dynamique et non statique, [...] comme si le recours à la *différance* avait précisément pour fonction d’introduire un peu de jeu, de tremblé, de dérapage, de déséquilibre, au cœur des nombreux et puissants dispositifs de « mise en raison » qui constituent la philosophie. (Ramond 2001 : 25)

La quête de la protagoniste de *Bonsoir, Thérèse* du mystérieux personnage féminin auquel le roman doit son titre et qui renvoie à la narratrice elle-même, correspond – avec ses moments de doute et d’hésitation – très exactement au processus féministe de découverte de soi que décrit Elisabeth Lenk :

La femme peut développer une nouvelle relation avec elle-même seulement à travers d’autres femmes. La femme deviendra le miroir vivant de la femme, dans lequel elle se perd et retrouve. [...] La femme s’étend, devient plusieurs [...]. Souvent la femme qui pour la première fois établit cette nouvelle relation avec elle-même, qui se redouble pour la première fois, croit devenir folle. Cette folie présumée n’est pourtant pas une vraie folie, mais le premier pas vers la guérison.¹⁹ (Lenk 1976 : 158-159)

¹⁶ « Indeed, if woman had no existence save in the fiction written by men, one would imagine her a person of the utmost importance [...]. Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. » (Woolf 1928 : 50-51)

¹⁷ « Il est le Sujet, il est l’Absolu : elle est l’Autre. » (Beauvoir 1949 : I, 17)

¹⁸ Dans l’original allemand : « Im neuen Verhältnis der Frau zu sich ist sie Viele, oder vielmehr: sie löst sich augenblicksweise auf in reine Bewegung. » (Traduction en français : T. S.)

¹⁹ Dans l’original allemand : « Die Frau kann das neue Verhältnis zu sich nur über andere Frauen entwickeln. Die Frau wird der Frau zum lebendigen Spiegel, in dem sie sich verliert und wiederfindet. [...] Die Frau dehnt sich, wird viele [...]. Oftmals glaubt die Frau, wenn sie zum ersten Mal in dies neue Verhältnis zu sich selber tritt, oftmals glaubt die zum ersten Mal sich selbst verdoppelnde Frau, verrückt zu werden. Doch dieser scheinbare Wahnsinn ist gar kein Wahnsinn, sondern der erste Schritt zur Heilung. » (Traduction en français : T. S.)

Notre troisième référence théorique sera la psychanalyste et philosophe Luce Irigaray (cf. Lindhoff 2003 : 119-127). Comme Derrida, elle prononce une critique radicale de la tradition discursive patriarcale ; comme lui, elle revendique la libération de la femme de la rationalité masculine. Mais à la différence de Derrida, son but n'est pas de déconstruire complètement la différence entre les deux sexes ; au lieu de cela, elle aspire à une représentation de la femme dans la sphère du symbolique, de laquelle – selon Lacan – elle reste jusqu'à présent exclue. Irigaray voudrait atteindre cet objectif par un maniement spécifiquement féminin du langage, un nouveau « parler femme », qui remettrait en question et détruirait l'imaginaire masculin.

Dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977) – un titre où il faut mettre l'accent sur le dernier mot si on veut le comprendre correctement –, Irigaray souligne la « fluidité » et l'indéterminabilité de l'identité féminine, ce qui raccorde sa théorie à celles de Derrida et Lenk et ce qui est évidemment applicable à *Bonsoir, Thérèse*. À la différence des deux autres penseurs, elle relie cependant cet état de conscience directement à l'anatomie féminine. Entendue comme stricte causalité, il s'agirait d'un argument biologiste, très douteux du point de vue d'une conception sociale de la dichotomie sexuelle. Mais il semble plus probable que le recours à l'anatomie soit pour Irigaray seulement un moyen pour illustrer avec une image le mode de fonctionnement de l'âme féminine :

Ce sexe qui ne donne pas à voir n'a pas non plus de forme propre. [...] Le *un* de la forme, de l'individu, du sexe, du nom propre, du sens propre... supplante, en écartant et divisant, ce toucher d'*au moins deux* (lèvres) qui maintient la femme en contact avec elle-même, mais sans discrimination possible de ce qui se touche.

D'où ce mystère qu'elle représente dans une culture qui prétend tout énumérer, tout chiffrer par unités, tout inventorier par individualités. *Elle n'est ni une ni deux*. On ne peut, en toute rigueur, la déterminer comme une personne, pas davantage comme deux. Elle résiste à toute définition adéquate. [...] Et son sexe, qui n'est pas *un* sexe, est compté comme *pas* de sexe. Négatif, envers, revers, du seul sexe visible et morphologiquement désignable [...] : le pénis. (Irigaray 1977 : 26 ; italiques de l'auteure.)

Bien que cela se rapproche du fameux « Penisneid » (l'envie du pénis) de Sigmund Freud, et bien qu'on sache suffisamment que l'idée que se faisait le psychanalyste viennois de la mentalité féminine était chargée d'une série de préjugés masculins, il faut reconnaître que cette comparaison des organes sexuels de l'homme et de la femme est pour Irigaray le point de départ de quelques réflexions sur l'identité féminine qui semblent fort utiles pour analyser la conscience de la narratrice de *Bonsoir, Thérèse*. Selon Irigaray, la pensée féminine est opposée à la logique traditionnelle du patriarcat, et le sens du langage féminin reste toujours en mouvement, comme la « différence » de Derrida :

« Elle » est indéfiniment autre en elle-même. De là vient sans doute qu'on la dit fantasque, incompréhensible, agitée, capricieuse... Sans aller jusqu'à évoquer son langage, où « elle » part dans tous les sens sans qu'« il » y repère la cohérence d'aucun sens. Paroles contradictoires, un peu folles pour la logique de la raison, inaudibles pour qui les écoute avec des grilles toutes faites, un code déjà tout préparé. C'est que dans ses dires aussi – du moins quand elle l'ose – la femme se re-touche tout le temps. [...] Il faudrait l'écouter d'une autre oreille comme *un « autre sens » toujours en train de se tisser, de s'embrasser avec les mots, mais aussi s'en défaire pour ne pas s'y fixer, s'y figer*. Car si « elle » dit ça, ce n'est pas, déjà plus, identique à ce qu'elle veut dire. (Irigaray 1977 : 28 ; italiques de l'auteure.)

« La femme resterait toujours plusieurs » écrit Luce Irigaray (1977 : 30) presque au même moment et avec les mêmes mots qu'Elisabeth Lenk dans son essai ci-dessus cité ; les considérations des deux théoriciennes – comme en partie aussi celles de Jacques Derrida – ont été anticipées par Elsa Triolet en 1938 dans son roman.

IV. Déclarations d'Elsa Triolet au-dehors de *Bonsoir, Thérèse*, qui confirment l'interprétabilité de ce roman par des théories poststructuralistes

En premier lieu, il faudrait mentionner ici le renoncement de l'auteure à écrire un « grand récit » selon la tradition phallogocentrique ; Jean-François Lyotard explique dans *La condition postmoderne*²⁰ ce désistement comme un symptôme de la délégitimation du savoir traditionnel.²¹ Dans le journal intime d'Elsa Triolet, on trouve des notes qui prouvent qu'au moment de la rédaction de *Bonsoir, Thérèse* elle rejetait la prétention masculine à donner une vision globale et cohérente du monde par le roman :

Mais cela ne fera jamais un « roman », je ne suis pas une romancière. Mes moyens sont petits, petits... [...] Je n'aurais jamais le courage d'écrire un roman, c'est de trop longue haleine pour se permettre de le rater. (1^{er} septembre 1938 ; Triolet 1912-1939 : 235-236)

Ce qui est sûr, c'est que si je n'écris pas tout le temps sans but défini, je n'écrirai jamais rien ayant un but défini. Car ce « but » sera fait de toutes les petites choses que je vis tous les jours, qui formeront un « sentiment » général et qui deviendra « but ». (3 septembre 1938 ; *ibid.* : 244)

²⁰ Pour la relation entre philosophie postmoderne et féminisme, cf. Seyla Benhabib (1995 : 221-257), pour qui le point commun majeur est la « mise à la retraite de l'épistème de la représentation » ; à la postmoderne « mort de la métaphysique » correspondrait le « scepticisme féministe envers les prétentions de la raison transcendante ».

²¹ « Dans la société et la culture contemporaine, société postindustrielle, culture postmoderne, la question de la légitimation du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné [...]. » (Lyotard 1979 : 63)

La désignation « roman » qu'Elsa Triolet n'aurait pas choisie de son propre chef – la moindre prétention épistémologique lui déconseillant l'utilisation de ce terme –, lui fut imposée par son éditeur :

Lorsque j'ai porté à Robert Denoël *Bonsoir, Thérèse*, mon premier manuscrit en français, il m'a demandé de mettre sur la couverture du futur volume, *roman*, bien que ce fût une suite de nouvelles vaguement reliées entre elles par la recherche d'une Thérèse. (Triolet 1969 : 99)

Également importante pour la justification d'une interprétation post-structuraliste de *Bonsoir, Thérèse* est la perte de foi chez l'auteure en la capacité d'une langue dominée par la structure de la pensée masculine d'exprimer des désirs féminins :

Je me débats : comment dire plus qu'il ne m'est donné de dire avec des mots ? Comblent les abîmes entre les poches d'air ? Comment combiner les mots de façon à exprimer ce qui n'a pas de mots pour se dire... (Triolet 1969 : 107)

Dans son journal intime, Elsa Triolet retint que le sujet de *Bonsoir, Thérèse* était surtout elle-même,²² son identité féminine :

Le mal profond est dans ce que j'ai perdu mon pays et ma langue et que maintenant je suis là à ne rien connaître organiquement. Sauf moi-même. Alors il s'agit sans fin de moi-même. (1^{er} septembre 1938 ; Triolet 1912-1939 : 235-236)

Le fait qu'elle ait pensé dans ce contexte aussi au sexe féminin dans sa totalité, est prouvé par une note du jour suivant, où elle se réfère à un projet littéraire qu'elle préparait en même temps que *Bonsoir, Thérèse* ; si elle avait pu le réaliser, ce projet aurait partagé avec son roman le grand nombre de caractères féminins utilisés comme des réflecteurs :

J'ai complètement oublié que pendant les vacances, j'avais pensé écrire quelque chose qui s'appellerait *Femmes* (Alice, Denise, Cécile, Maria, et aussi la vieille Italienne [...]). [...] Et après ? Si je pouvais les prendre « tels que », mes modèles, cela serait si simple, cela irait de soi. Mais c'est évidemment impossible. (2 septembre 1938 ; Triolet 1912-1939 : 240-241)

Le combat d'Elsa Triolet contre le patriarcat était en 1938 aussi un combat très concret contre l'autorité individuelle – masculine et littéraire – de son compagnon Louis Aragon, qui l'année suivante deviendra son deuxième mari ; dans son journal intime, elle parle peu avant la publication de *Bonsoir, Thérèse* du « complexe d'infériorité vis-à-vis de l'homme qu'on aime »

²² Ici il faut mentionner qu'après la publication de ce roman, Aragon appela Elsa quelque fois « Thérèse », ce qui signifie qu'il l'identifiait avec le personnage principal de son roman. Dans une lettre d'Aragon à Jean et Germaine Paulhan du 24 janvier 1943 nous lisons : « Pour la collection en question, ce ne peut être fait du jour au lendemain, je pense à quelque chose à écrire. Mais peut-être qu'avant moi Thérèse [= Elsa ; T. S.] aurait quelque chose qui conviendrait. » (Aragon / Paulhan / Triolet 1920-1964 : 149-150)

(23 septembre 1938 ; Triolet 1912-1939 : 267). Dans sa préface de 1964 au premier tome des *Œuvres romanesques croisées*, qui contient *À Tahiti, Bonsoir, Thérèse* et *Les Manigances*, elle raconte rétrospectivement la genèse de son premier roman en français comme une rébellion contre la domination de l'homme dont elle dépendait sentimentalement :

Je me sentais littérairement devenir prisonnière d'impossibilités extérieures et intérieures, et j'entendais ne pas m'y soumettre ! Écrire, puisque tout m'en empêchait. Tu aurais pu m'aider en prenant parti, en me disant : écris ! Mais tu ne voulais pas le dire, tu ne savais rien de ce que j'écrivais, tu ne connaissais pas le russe, et tu craignais le pire. Tu ne me faisais pas confiance sur ma bonne mine, et je t'en voulais. [...] Toi, tu vivais comme un possédé, tu travaillais, tu militais, tu écrivais... J'étais là, je te suivais [...]. Je n'écrivais pas. Je m'entêtais, je me persuadais que pour écrire il m'aurait fallu t'entendre dire : écris ! Or, tu ne voulais toujours pas me le dire. Et quand j'ai recommencé à écrire, c'était contre toi, avec rage et désespoir, parce que tu ne me faisais pas confiance. (Triolet 1964 : 30-31)

À Clara Malraux, qui avait également un écrivain fameux comme mari et qui était donc dans une situation similaire, Elsa Triolet pouvait confier ses difficultés comme femme ; Clara remarqua qu'en tant qu'écrivaines, elles avaient à faire avec « une hostilité de mâle voulant garder pour lui seul la première classe » (Desanti 1983 : 263).

Aragon, dont il faut reconnaître les sympathies pour l'émancipation féminine bien avant *Bonsoir, Thérèse* – manifestes surtout en 1934 dans son hommage à Clara Zetkin dans l'épilogue de *Les cloches de Bâle* –,²³ mais qui n'avait pas encore mis en pratique dans sa vie privée ce penchant abstrait, se montra plus tard repentí :

Elsa m'avait arraché mes lunettes masculines, ces préjugés de l'homme qui, sous le prétexte d'assumer toutes les responsabilités du couple, confine la femme à n'être que sa femme, son reflet. (Aragon 1964 : 100)

Conclusion

Il y a déjà plus de vingt ans que Marianne Delranc-Gaudric signala que dans le manuscrit trioletien du « Cahier noir » – préservé dans le fonds Triolet / Aragon du CNRS, dont aujourd'hui la Bibliothèque nationale de France est

²³ « Elle est la femme de demain, ou mieux, osons le dire : elle est la femme d'aujourd'hui. L'égal. Celle vers qui tend tout ce livre, celle en qui le problème social de la femme est résolu et dépassé. [...] Ici pour la première fois dans le monde la place est faite au véritable amour. Celui qui n'est pas souillé par la hiérarchie de l'homme et de la femme [...]. La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. » (Aragon 1934 : 1001) Pour la conception aragonienne de l'amour, cf. Stauder 2003 (surtout 319-322) ; pour un commentaire sur *Les cloches de Bâle*, cf. Stauder 2005 (100-104).

le dépositaire –, où « se produit son premier passage au français dans l'écriture de *Bonsoir, Thérèse* » (Delranc 1988 : 214), se trouve un texte très intéressant – et pourtant peu connu – qui aide à déterminer avec exactitude la position féministe de l'auteure. Ce fragment du « Cahier 053 », qui date de 1928/29, fut publié pour la première fois en 1998 par Marie-Thérèse Eychart dans son édition des *Écrits intimes* d'Elsa Triolet ; la même spécialiste exploita ce texte dans un article paru deux ans plus tard (Eychart 2000).

Elsa Triolet revendique ici que le sexe féminin ne doit en aucun cas se sentir inférieur au sexe masculin, bien qu'il reste encore du chemin à faire jusqu'au moment où les femmes pourront s'imposer face à la société. Mais, en route vers l'émancipation complète, les femmes ne doivent pas abandonner leurs qualités particulières qui les distinguent des hommes ; cela signifie qu'Elsa Triolet – à la différence de Simone de Beauvoir²⁴ – plaide pour un « féminisme de la différence » :

Ah, les hommes, avec leurs pantalons fripés entre les jambes, se boutonnant en sortant de la pissotière, ces rois de la création... Dire qu'il y a des femmes qui auraient voulu être des hommes – la plupart. Échanger ma douceur contre leurs poils.

Les femmes, c'est l'avenir du monde. Leur force n'est pas découverte mais est-ce que l'électricité a toujours été connue ? Elle remuera encore des montagnes, cette force faite d'instinct, d'énergie et qui est toute de sorcellerie, parce que nous ne la comprenons pas encore. Pas des amazones, des femmes, les plus femmes, seins, cheveux longs, fragilité et douceur... Et la puissance. (Triolet 1912-1939 : 399)

Bien que ces considérations aient été rédigées bien avant *Bonsoir, Thérèse*, leur présence dans le même cahier manuscrit est une preuve suffisante de leur prise en compte par l'auteure lors de la création de ce roman.

Bibliographie

- Elsa Triolet, Paris 9 février 34, dans : *Faites entrer l'Infini*, revue de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, n° 49, juin 2010, 12-17 (rédigé par Elsa Triolet en 1934 en russe, traduit par Lucie Thiessé-Kaldor).
- Elsa Triolet, *Bonsoir, Thérèse*, Paris 1998 (édition originale : Paris 1938).
- Elsa Triolet, *Écrits intimes*, 1912-1939, édition établie, préfacée et annotée par Marie-Thérèse Eychart, Paris 1998 [= Triolet 1912-39].
- Elsa Triolet, *Ouverture*, = préface au tome premier des *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et Aragon (*À Tahiti / Bonsoir, Thérèse / Les Manigances*), Paris 1964, 11-47.

²⁴ Cf. les contributions sur le « féminisme de l'égalité » de Simone de Beauvoir dans Stauder 2008.

- Elsa Triolet, *La mise en mots*, Genève 1969.
- Elsa Triolet / Lili Brik, *Correspondance 1921-1970*, préface et notes de Léon Robel, Paris 2000.
- Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris 1997 (édition originale : Paris 1926).
- Louis Aragon, *Les cloches de Bâle*, dans : *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Paris 1997, 687-1001 (édition originale : Paris 1934).
- Louis Aragon, Introduction à : *Elsa Triolet choisie par Aragon*, Paris 1990, 11-67 (édition originale : Paris 1960).
- Louis Aragon / Jean Paulhan / Elsa Triolet, *Le Temps traversé – Correspondance 1920-1964*, édition établie par Bernard Leuilliot, Paris 1994.
- Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris 1964.
- Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris 2004 (édition originale : Paris 1949).
- Seyla Benhabib, *Selbst im Kontext – Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne*, aus dem Amerikanischen von Isabella König, Frankfurt/M. 1995.
- Huguette Bouchardeau, *Elsa Triolet*, Paris 2000.
- André Breton, *Nadja*, Paris 1992 (édition originale : Paris 1928).
- Marianne Delranc, *La genèse de Bonsoir, Thérèse*, dans : *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 1, Paris 1988, 209-249.
- Marianne Delranc-Gaudric, *La culture russe dans les premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français*, dans : Andrew Macanulty (dir.), *Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères (Actes du colloque de Glasgow, avril 1992)*, Besançon 2000, 53-76.
- Jacques Derrida, *Éperons – Les styles de Nietzsche*, préface de Stefano Agosti, Chicago / London 2005 (édition originale : Paris 1978).
- Dominique Desanti, *Les clés d'Elsa*, Paris 1983.
- Marie-Thérèse Eychart, *Elsa Triolet : éléments de chronologie*, dans : *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 1 (1999), 229-256.
- Marie-Thérèse Eychart, *La femme ou l'épreuve de la différence*, dans : *Faites entrer l'Infini*, revue de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, n° 30, décembre 2000, 51-55.
- Marie-Thérèse Eychart, *Elsa Triolet en février 34*, dans : *Faites entrer l'Infini*, revue de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, n° 49, juin 2010, 10-11.
- Unda Hörner, *Das Romanwerk Elsa Triolets – Im Spannungsfeld von Avantgarde und Sozialistischem Realismus*, Essen 1993.
- Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 2003 (édition originale : Paris 1977).
- Elisabeth Lenk, *Die sich selbst verdoppelnde Frau*, dans : E. L., *Kritische Phantasie*, München 1986, 149-160 (article de 1976).
- Lena Lindhoff, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart / Weimar 2003.
- Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris 2009 (édition originale : Paris 1979).
- Susanne Nadolny, *Elsa Triolet – Il n'y a pas d'amour heureux*, Dortmund 2000.
- Jutta Osinski, *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin 1998.
- Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, Paris 2001.

- Doris Rezvani Khorasani, *Elsa Triolet – das erzählerische Werk*, Münster 1995.
- Jean-Luc Rispail, *Les Surréalistes – Une génération entre le rêve et l'action*, Paris 1991.
- Jean-Paul Sartre, compte rendu de *Bonsoir, Thérèse*, dans : *Europe*, revue littéraire mensuelle, (17) 149, 15 février 1939, 281-283.
- Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris 1984 (édition originale : Paris 1943).
- Comtesse de Ségur, *Les malheurs de Sophie*, Paris 2006 (édition originale : Paris 1864).
- Stendhal (Henri Beyle), *Le Rouge et le Noir*, Paris 1993 (édition originale : Paris 1830).
- Thomas Stauder, *L'avenir de l'homme est la femme : Aragons Le fou d'Elsa und die Liebe in den Zeiten des Krieges*, dans : Gisela Febel / Hans Grote (éds.), *L'état de la poésie aujourd'hui – Perspektiven französischsprachiger Gegenwartsliteratur*, Frankfurt/M. 2003, 317-329.
- Thomas Stauder, *Wege zum sozialen Engagement in der romanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts (Aragon, Éluard – Hernández, Celaya – Pavese, Scotellaro)*, Frankfurt/M. 2004.
- Thomas Stauder, *Aragons Romanzyklus Le monde réel : Von Les cloches de Bâle (1934) bis Les Communistes (1949-51)*, dans : *Text – Interpretation – Vergleich*, Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag, éds. Joachim et Elisabeth Leeker, Berlin 2005, 100-119.
- Thomas Stauder *Le regard féminin dans Mille regrets d'Elsa Triolet*, dans : *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 8 (2006), 71-93.
- Thomas Stauder (éd.), *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, Tübingen 2008.
- Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London 2004 (édition originale : London 1928).