

Françoise Sagan : *La naissance des idées comme retour à la mer/mère*

Alessandro Giardino¹

While completing her first two novels *Bonjour tristesse* and *Un certain sourire*, Françoise Sagan writes a series of travel diaries at the request of the editor in chief of *Elle*. Hence, Sagan takes the road to Italy visiting Naples, Capri and Venice. It is along this literary itinerary that Sagan retrieves a foundational myth harking back to her early readings, and more specifically to *Illuminations* by Arthur Rimbaud. By unearthing a melancholic dynamic behind Sagan's indifference, in this article I will demonstrate that the writer distances herself from the feminist agenda of her time, as well as from the opinion of those who painted her as a superficial and disillusioned young girl. Finally, an interpretative reading of her three travel diaries will help establish a parallel between her fictional texts and her psycho-biography, while highlighting the persistence of the text-source by Rimbaud in the formation of her imagery.

Parallèlement à la rédaction de ses deux premiers romans *Bonjour Tristesse* et *Un certain sourire*, Françoise Sagan écrit des carnets de voyage à la demande de l'éditeur en chef de la revue *Elle*. Sagan prend alors la route de l'Italie et visite Naples, Capri et Venise. Tout au long de ce parcours littéraire, elle revient sur un mythe créateur remontant à ses lectures de jeunesse, et en particulier aux *Illuminations* d'Arthur Rimbaud. En retraçant des dynamiques mélancoliques derrière l'insouciance saganesque, nous démontrons dans cet article que l'auteure s'écarte des programmes féministes de son époque, aussi bien que de l'opinion de ceux qui l'ont dépeinte comme une jeune fille superficielle et désabusée. Enfin, une lecture interprétative des trois carnets des voyages servira à établir un parallèle entre les textes de fiction de Sagan et sa psycho-biographie, démontrant aussi la persistance du texte-source de Rimbaud dans l'évolution de son imaginaire.

1. Des premiers romans aux carnets de voyages en Italie

Françoise Sagan (née Françoise Quoirez), a dix-huit ans quand son premier livre *Bonjour Tristesse* est publié aux éditions Julliard et devient un vrai phénomène littéraire avec plus d'un million d'exemplaires vendus.

¹ St. Lawrence University, USA

Interviewée sur la naissance de *Bonjour Tristesse*, Sagan soutient que « tout est arrivé d'un seul coup, comme une vague. J'ai été la première surprise par le succès ; je crois que la publicité est intervenue pour beaucoup »². D'ailleurs, si l'extraordinaire réponse du public est attribuée au simple hasard, Sagan ne semble pas donner beaucoup plus d'importance au processus d'écriture ou à l'étincelle créative qui l'anime.

Elle écrit : « J'ai d'abord fait croire à mon entourage que j'écrivais un roman et à force de mentir, j'ai fini par l'écrire »³. Cependant, quand on passe au crible l'œuvre de l'écrivaine, on se rend compte que ce genre de sorties publiques cache souvent d'autres intentions et sentiments. En fait, bien que disséminées aux quatre coins de son œuvre, les déclarations à propos de sa poétique nous éclairent sur la fonction fondamentale jouée par sa culture littéraire, autant que par un mythe créateur encore plus profond.

Dans le cadre de cet article, nous soulignerons l'importance du mythe de la mer dans l'œuvre saganesque, tout en dévoilant le rôle d'étincelle jouée par la littérature et la poésie de Rimbaud pour la naissance de ses idées et leur irradiation dans ses textes. En particulier, nous observerons comment les aspects contrastants de vie et de mort que Sagan associe au groupe sémiotique mère/mer trouvent leur point de départ dans *Les Illuminations* de Rimbaud, aussi bien que dans une série de lectures qui entourent ce moment déclencheur en permettant que la scène primaire émerge à la conscience de l'écrivaine par étapes successives. En rejetant donc les lectures critiques qui font de l'œuvre de Sagan le pendant littéraire de la philosophie existentialiste et féministe de son époque⁴, ou qui au contraire soulignent le fond autobiographique de son écriture tout en s'appuyant sur des éléments de peu d'importance - l'amour pour l'alcool, la vitesse et une certaine paresse morale -⁵ nous montrerons la racine profonde d'une écriture en même temps

² Françoise SAGAN, *Je ne renie rien. Entretiens 1954-1992*, Paris, Stock, 2014, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ Voir : Nathalie MORELLO, *Françoise Sagan. Une conscience de femme refoulée*, New York, Peter Lang, 2000, pp. 53-80 ; Marian ST. ONGE, *Narratives Strategies and the Quest for Identity in the French Female Novel of Adolescence*, Boston College, Thèse de Doctorat, 1984, pp. 10-12 ; Judith Graves MILLER, *Françoise Sagan*, Boston, Twayne's, 1988, pp. 123-25. Il faut souligner que les études de Morello et St. Onge sont parmi les seules qui font une analyse littéraire, et non biographique de l'œuvre de Sagan.

⁵ Emmanuel BERL, « Réflexions sur Mille Sagan », in *La Table Ronde*, n. 101, 1956, pp. 177-80 ; Michel GUGGENHEIM, « Sagan devant la critique », in *French Review*, n. 32, 1958, pp. 3-13 ; François MAURIAC, « Le dernier prix » in *Le Figaro*, 1 Juin 1954, p. 1 ; Jean MÉNARD, « Françoise Sagan », *La Revue de l'Université Laval, Québec*, V. XI, n. 2, 1956, pp. 114-26 ; Gérard MOURGUE, *Françoise Sagan*, Paris, Éditions Universitaires, 1958, pp. 5-20 ; Pol VANDROMME, *Françoise Sagan*, Paris, Régine Deforges, 1977, pp. 11-124. Parmi les qualificatifs adoptés pour l'écrivaine, on rappelle « mélancolique et acide » « petit chat », etc. Ajoutons que le

biographique et thérapeutique. Plus spécifiquement, en remplacement des étiquettes de féministe ou libertine, nous mettrons en évidence une gamme de comportements complexes et contradictoires au sein de la production saganesque.

Dans la première section de cette étude nous décrirons les lectures de jeunesse de l'écrivaine et l'élément déclencheur de sa poétique tel que décrit dans son roman autobiographique, *Avec mon meilleur souvenir*. En particulier, Sagan capte intuitivement dans « Aube » de Rimbaud l'idée d'une quête acharnée visant la redécouverte d'une enfance à la fois ontogénique et filogénique ; mais aussi l'impossibilité de reconquérir la mère perdue, et le risque d'effondrement déterminé par cette recherche. On verra donc que même en procédant à une lecture littérale du passage sur ces lectures et Rimbaud, Sagan s'écarte des programmes féministes de son époque, aussi bien que de l'opinion de ceux qui voudraient la dépeindre comme une jeune fille superficielle et désabusée. En soutien de cette hypothèse, dans la section suivante, nous examinerons les deux premiers romans de Sagan, faisant ressortir les nuances et incohérences qui caractérisent ses personnages et leurs discours sur l'amour. La possibilité de relier ces variations à une configuration psychologique spécifique, et l'association que les études de Kristeva permettent d'établir entre cette configuration et le discours de Sagan sur la beauté, seront au centre de la troisième section, « Le retour à la mer/mère ». Enfin, une lecture interprétative de trois carnets des voyages jusqu'à présent ignorés par la critique servira à tracer un parallèle entre les textes de fiction de Sagan et sa psycho-biographie et nous aidera à démontrer la persistance du texte-source de Rimbaud dans l'évolution de son imaginaire.

2. L'élément déclencheur

Paru aux éditions Gallimard en 1984, c'est-à-dire environ trente ans après le succès instantané de *Bonjour Tristesse*, *Avec mon meilleur souvenir* est considéré par la critique comme le premier roman ouvertement autobiographique de Sagan. En réalité, *Avec mon meilleur souvenir* constitue un recueil d'écrits appartenant à des époques différentes, et souvent stimulés par un voyage ou une expérience extra-littéraire.

Or, deux éléments attirent immédiatement l'attention face à cet étrange roman : le premier, que la déclaration de poétique la plus complète à ce jour est reléguée sous le titre « Lectures »

commentaire qui a été plus souvent repris par la critique est celui de François Mauriac qui, à la sortie du livre en 1954 avait défini Sagan comme « un charmant monstre de dix-huit ans ».

dans un essai conclusif du recueil ; le second, que ce livre est ouvertement dédié à sa mère, après trente années ou presque au cours desquelles la présence-absence maternelle a hanté l'œuvre de Sagan comme un fantôme ou une idée fixe.

Dans l'essai « Lectures », Sagan décrit le rôle joué par ses lectures de jeunesse au cœur de sa formation d'écrivaine. Notre auteure déclare : « Je sais très bien où j'ai lu, où j'ai découvert les grands livres de ma vie ; et les paysages extérieurs de ma vie alors sont là, inextricablement liés à mes paysages internes qui sont généralement ceux de l'adolescence »⁶. En effet, non seulement elle se rend parfaitement compte de l'entrecroisement entre ses expériences intérieures et les stimuli culturels reçus de l'extérieur, mais elle arrive à mettre en évidence un itinéraire à deux étapes, dont la première - *Les Nourritures terrestres* d'André Gide et *L'homme révolté* de Albert Camus - porte sur sa construction identitaire, alors que la deuxième - *Les Illuminations* de Rimbaud - concerne l'acte créateur. Sagan écrit :

J'étais allée à la plage déserte à huit heures, une plage encore grise sous des nuages basques, filant bas et serrés sur la mer comme une formation de bombardiers [...]. J'ouvris au hasard ce livre blanc sur papier fort, nommé *Illuminations*. Je fus foudroyée instantanément. *J'ai embrassé l'aube d'été. Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombre ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit [...]. En haut de la route, près d'un bois de lauriers, j'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. Au réveil il était midi. Quelqu'un avait écrit cela, quelqu'un avait eu le génie, le bonheur d'écrire cela, cela qui était la beauté sur la terre, qui était la preuve par neuf, la démonstration finale de ce que je soupçonnais depuis mon premier livre non illustré, à savoir que la littérature était tout [...]. Elle était tout : la plus, la pire, la fatale, et il n'y avait rien d'autre à faire*⁷.

En effet, malgré la pertinence de cette déclaration dans le contexte de notre analyse, il faut aussi comprendre ce que le souvenir d'enfance nous dévoile et ce qu'il nous cache. Parce que s'il est vrai que, en reparcourant l'été où elle découvre Rimbaud, Sagan nous parle de la force révélatrice de son poème « Aube » et d'un début de mission littéraire, il faudrait aussi nous interroger sur le pourquoi de cette scène en particulier. Par conséquent, afin de mieux comprendre l'

⁶ F. SAGAN, *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984, p. 197.

⁷ *Ibid.*, p. 208.

« eureka » de l'écrivaine nous sommes invités à revenir en arrière et à observer la production des années quand le processus créatif saganesque démarre. Ce sera seulement à partir de là, en fait, que nous pourrons comprendre la résonance du poème de Rimbaud sur l'imaginaire de l'écrivaine, l'identification émotive de Sagan avec le poète symboliste, et une superposition psychologique qui encore une fois déstabilise le mythe d'une Sagan tantôt féministe tantôt libertine.

3. Les premiers romans

Durant les années cinquante, Sagan écrit ses deux premiers romans *Bonjour Tristesse* (1954) et *Un certain sourire* (1956), en choisissant comme sujet des deux livres le rapport d'une jeune protagoniste (Cécile dans *Bonjour Tristesse*, Dominique dans *Un Certain Sourire*) avec un homme plus mature et avec des femmes irrémédiablement condamnées par l'auteure à jouer le rôle de la mère. Au cours des mêmes années, Sagan s'essaie aussi au genre du « cahier de voyage » et, sur demande de la fondatrice du magazine *Elle*, Hélène Gordon-Lazareff, elle écrit des petites rubriques qui illustrent ses voyages à l'étranger. Gordon-Lazareff lui ayant donné pleine liberté dans le choix de des destinations, l'écrivaine qui avait élu la côte d'Azur comme scénario de ses premiers romans, décide de partir pour Naples, Capri, Venise, et choisit donc encore une fois des villes de mer. Or cet attachement à la mer/mère n'est pas anodin, et ces rubriques de voyage, jusqu'à présent négligées par la critique saganesque, nous aident à mettre en relief la valeur psycho-biographique des romans précédents.

Écrits entre 1954-1956, les romans *Bonjour Tristesse* et *Un certain sourire* offrent une image complexe et variée de la femme et ouvrent, quoique subtilement, sur des dynamiques relationnelles que nous pourrions presque définir comme *queer*⁸. En particulier, à travers la représentation de sexualités et d'identifications de genre non-conventionnelles, l'écrivaine met en contraste des systèmes de valeurs opposées et défie toute connotation simpliste de l'amour. Lorsque les filles sauvages de ses premiers romans ont été décrites par une certaine critique en termes de légèreté et d'insouciance, les protagonistes saganesques cachent en revanche un désir profond de

⁸ Dans le large et polymorphe éventail de la théorie *queer*, j'utilise le mot selon les interprétations de Rosi Braidotti. Voir : Rosi BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia UP, 2011. Comme je l'ai déjà souligné ailleurs, le propre de Braidotti est celle de partir de schèmes hétéronormatifs et de les élargir à toute une série de possibilités, sans exclure des alternatives normalement considérées comme traditionnelles ou régressives. Cela nous semble être aussi la démarche saganesque.

la figure maternelle ; désir qui s'exprime à travers une quête de sources d'eau aussi bien que de sources d'affection féminine. Et néanmoins, la question qui se pose ici est : quelle est la relation entre cette configuration psychologique et le texte de Rimbaud ?

Dans *Bonjour Tristesse*, la jeune Cécile passe l'été dans une villa de la Côte d'Azur avec son père Raymond lequel, veuf depuis des années, a fait du manque d'engagement romantique son style de vie. Pourtant, la réticence de son père face à des relations durables ne semble pas déranger Cécile qui voit dans le manque de sédentarisation sentimentale du père une manière de garder son affection aussi bien que sa propre indépendance. Si Cécile accepte les maîtresses du père sans broncher, c'est parce qu'elle est consciente qu'aucune de ces relations n'aboutira à quoi que ce soit. Et pourtant, tout change quand Raymond annonce ses fiançailles avec Anne Larsen, une femme qui ne correspond aucunement au type de femme superficielle fréquentée d'ordinaire par lui. Jalouse de l'amour de son père et préoccupée par la perte de son style de vie, Cécile élabore alors un plan pour se libérer d'Anne. Avec l'aide d'Elsa, la dernière maîtresse de son père, et Cyril, un jeune parisien qui aime Cécile d'un amour pur et romantique, elle essaiera avec détermination d'évincer Anne, en la conduisant, même sans le vouloir, vers une mort dramatique.

Alors que l'intrigue du roman de Sagan est en apparence assez simple, à chaque virage de son parcours Cécile est obligée d'affronter un nouveau visage de l'amour, qu'il soit l'amour pour son père, l'amour pour Cyril, l'amour pour sa rivale Anne, etc. Chacun de ces amours est différent, chacun contraint la protagoniste à se questionner sur la nature exacte de ses sentiments, ainsi que sur la fonction de l'amour en général. Finalement, bien avant Judith Butler, Sagan montre que : « D'une certaine manière, on connaît l'amour seulement quand toutes nos idées antérieures sont détruites ; c'est le devenir désaxé qui constitue un des signes paradigmatiques de l'amour »⁹. Or, nous croyons que c'est exactement ce devenir désaxé que Sagan reconnaît dans le poème de Rimbaud « Aube ». Ici, en fait, la révélation-évanouissement du poète et le soudain passage de la première à la troisième personne sert à produire une sensation de vertige qui renforce le sentiment de conquête éphémère et de perte immédiate de l'objet idéal. D'ailleurs, alors que le père est accusé d'« inspirer quelques temps un cynisme désabusé sur les choses de l'amour qui, vu mon âge et mon expérience, devait paraître plus réjouissant qu'impressionnant »¹⁰, Anne se fait porteuse d'une conception alternative de l'amour quand elle

⁹ Judith, BUTLER, « Doubting Love », in James L. HARMON ed, *Take my Advice. Letters to the Next Generation from People Who Know a Thing or Two*, New York, Simon & Schuster, 2002, p. 62. La traduction est la mienne.

¹⁰ F. SAGAN, *Bonjour Tristesse*, Paris, Julliard, 1954, p. 28.

explique : « Vous vous faites de l'amour une idée un peu simpliste. Ce n'est pas une suite de sensations indépendantes les unes des autres... c'est autre chose, disait Anne. Il y a la tendresse constante, la douceur, le manque... Des choses que vous ne pouvez pas comprendre »¹¹.

Les dynamiques et les équilibres textuels sont semblables dans *Un certain sourire*, le deuxième livre de Sagan. Ici, Dominique, jeune étudiante à Paris, rencontre Luc et Françoise à travers Bertrand, son copain de l'époque. Luc et Françoise sont un couple mature, ainsi que l'oncle et la tante de Bertrand. Malgré cela, Luc et Dominique tombent immédiatement amoureux, alors que Françoise, sa femme, continue à prodiguer à la protagoniste une affection maternelle et démesurée. En effet, comme dans le premier roman, on ne peut pas réduire la relation entre les deux femmes à une dynamique de simple rivalité. À plusieurs occasions, la narratrice revient sur la bonté naturelle de l'antagoniste, comme quand elle affirme : « elle portait une extrême attention aux gens, elle avait une grande bonté [...]. Elle était rassurante comme la terre »¹². Bref, comme dans *Bonjour Tristesse*, nous remarquons dans *Un certain sourire* que la fuite amoureuse se consume dans la mer, mais la réalité contraste bientôt avec la fantaisie. Luc n'arrivera pas à combler l'aspiration de Dominique à une affection paternelle totalisante. En même temps, dans son insatisfaction, Dominique sentira plus fortement l'absence de la mer/mère. Ce ne sera pas sans signification que la protagoniste remarque un fois arrivée sur la Côte d'Azur, la « mer était une chose surprenante ; je regrettai un instant que Françoise ne fût pas là »¹³.

La complexité des personnages saganiques et la découverte de l'étincelle créative parmi les lectures, nous poussent donc à une nouvelle analyse de ce qui a été défini comme une conscience de femme refoulée ou l'expression d'une jeunesse superficielle et désengagée. En fait, notre opinion est que les caractéristiques des femmes saganiques que Nathalie Morello a associées à une psychologie « typiquement féminine »¹⁴ - catégorie bien générale dont on doute fortement - , sont en réalité la manifestation d'une configuration psychique particulière. Loin de vouloir participer aux luttes féministes de son époque¹⁵, Sagan décrit des femmes dont l'ennui cache des tourments et des traumas plus profonds. En d'autres termes, leur ennui n'est pas le résultat d'une ambivalence entre leurs revendications existentialistes et leurs instincts de nour-

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹² F. SAGAN, *Un certain sourire*, *op. cit.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴ N. MORELLO, *Françoise Sagan*, *op. cit.*, pp. 69-78.

¹⁵ F. SAGAN, *Réponses*, *op. cit.*, 1974, pp. 54-55.

rice¹⁶, ou du « désir (largement inconscient, et pourtant clairement exprimé) d'une féminité qui puisse comprendre l'identité en termes d'indépendance et relation »¹⁷. Les femmes de Sagan semblent plutôt vivre une impasse qui trouve sa source dans les zones secrètes et insondables de l'âme. À travers une série de signes disséminés dans les deux premiers romans, aussi bien que dans les carnets de voyage, on reconstruira alors le périmètre de cet espace émotionnel.

4. Le retour à la mer/mère

Dans *Bonjour tristesse*, Sagan évoque du tout début une atmosphère à la fois onirique et familière qui nous rappelle le texte poétique des *Illuminations*. Le contexte général est la Méditerranée, la villa où elle reste avec son père est blanche et ravissante, la route de pins qui configure l'endroit comme exclusif mais discret n'est qu'une autre version de la « route du bois » qu'on rencontre dans « Aube » de Rimbaud. L'action se déroule en juin, en dehors du tourisme de masse, dans ce qu'on pourrait paraphraser comme une « aube d'été » rimbaldienne. En outre, grâce aussi à l'atmosphère de calme surhumain, tant Rimbaud que Sagan évoquent un moment perdu de l'enfance ; en particulier, tandis que le poète symboliste écrit « L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. Au réveil il était midi », dans le roman de Sagan c'est Anne, la figure maternelle, qui est précipitée du bois vers la mer, et avec elle les espoirs et les illusions inavouées de l'enfance. À ce propos, il est intéressant de remarquer qu'en paraphrasant le texte de Rimbaud, Sagan décide d'omettre le parallèle entre la source d'eau (le « wasserfall ») et la femme-déesse dans une sorte de refoulement ; ce parallèle remontera ensuite à la surface dans tous ses romans ultérieurs, même si souvent de façon métaphorique. En effet, comme déjà mentionné, la mer acquiert dans *Bonjour Tristesse* et *Un certain sourire* une connotation symbolique qui, à notre avis, met en relief un manque émotionnel jamais pleinement comblé.

Nous pouvons constater que dans les livres de Sagan, la mer et ses alentours sont souvent opposés à la 'civilisation' et à Paris. En particulier, tandis que la mer marque le retour à une condition enfantine et originelle, la ville est décrite comme un espace de ruse et de perte de soi. Dans *Bonjour tristesse*, la narratrice écrit : « Dès l'aube j'étais dans l'eau, une eau fraîche et transpa-

¹⁶ N. MORELLO, *Françoise Sagan, op. cit.*, p. 69.

¹⁷ M. ST. ONGE, *Narratives Strategies, op. cit.*, p. 10. La traduction est la mienne.

rente où je m'enfouissais, où je m'épuisais en des mouvements désordonnés pour me laver de toutes les ombres, de toutes les poussières de Paris »¹⁸.

Dans *Un certain sourire* elle renchérit : « Paris appartenait aux sans scrupules, aux désinvoltés, je l'avais toujours senti, mais cruellement, par manque de désinvolture »¹⁹. Lorsque la protagoniste capitule devant sa nature urbaine, c'est-à-dire son côté corrompu et sournois, l'eau et la mer représentent toujours pour elle une échappatoire. Par exemple, saisie de culpabilité au lendemain de son plan diabolique contre Anne Larsen, la narratrice raconte : « Je me lançai dans l'eau à la poursuite de mon père, me battis avec lui, retrouvai les plaisirs du jeu, de l'eau, de la bonne conscience »²⁰. D'ailleurs, que l'élément naturel constitue un fort point de repère s'explique aussi par l'incapacité de trouver un soutien véritable dans la figure paternelle, que cela corresponde au vrai père, comme dans *Bonjour Tristesse*, ou que la narratrice en ait trouvé un succédané, comme dans le cas de Luc dans *Un certain sourire*.

Deuxièmement, la mer sert à établir une tonalité tragique selon les deux modalités décrites par Hélène Bieber dans *Étude sur Françoise Sagan* ; modalités que nous pouvons synthétiquement définir 'modalité scénario' et 'modalité proleptique'. En particulier, d'un côté, l'image d'une portion statique et ensoleillée de la Mer Méditerranée évoque le scénario de la tragédie grecque classique ; de l'autre côté, la présence de la mer acquiert une fonction proleptique parce qu'elle agit tout au long du roman comme un rappel de sa conclusion tragique, à savoir la chute d'Anne dans la mer. D'ailleurs, nous croyons que ce roman est tragique, non seulement à la manière des Grecs, mais aussi à la manière de Freud, puisque si « dans la tragédie, tout est écrit d'avance »²¹, dans la scène primitive freudienne on observe la remontée à la surface d'une blessure qui est présente du début²². En conséquence, quand la narratrice-protagoniste déclare, « Nous avions tous les éléments d'un drame : un séducteur, une demi-mondaine et une femme de tête »²³, elle ne se rend pas compte qu'au-delà de la machine théâtrale, elle a déjà mis en mouvement l'engrenage thérapeutique, et que donc une émotion bien plus profonde cherche son chemine-

¹⁸ F. SAGAN, *Bonjour Tristesse*, op. cit., p. 13.

¹⁹ F. SAGAN, *Un certain sourire*, op. cit., p. 46.

²⁰ F. SAGAN, *Bonjour Tristesse*, op. cit., p. 85.

²¹ Hélène BIEBER, *Étude sur Françoise Sagan. Bonjour Tristesse*, Paris, Ellipses, 2007, p. 28.

²² Cela explique l'ambivalence de Freud entre les termes « scène primaire » et « fantasme primaire ». Cf. : Sigmund FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1921.

²³ F. SAGAN, *Bonjour Tristesse*, op. cit., p. 36.

ment vers la conscience de Cécile. Il ne sera plus surprenant alors que l'objet transitionnel qui facilite ce passage se trouve encore une fois associé à la mer.

La narratrice-protagoniste confesse :

J'aperçus au fond de la mer un ravissant coquillage, une pierre rose et bleu ; je plongeai pour la prendre, la gardai toute douce et usée dans la main jusqu'au déjeuner. Je décidai que c'était un porte-bonheur, que je ne la quitterais pas de l'été. Je ne sais pas pourquoi je ne l'ai pas perdue, comme je perds tout. Elle est dans ma main aujourd'hui, rose et tiède, elle me donne envie de pleurer²⁴.

À la lumière de ces réflexions, l'étiquette de féministe doit céder la place à la dissection des états d'âme de l'auteur et de ses alter-egos narratifs. En fin de compte, qu'elle soit appelée Anne ou Françoise, la quête d'une figure maternelle reste le sujet central des romans de Sagan. Un démenti partiel de l'agenda féministe de Sagan passe alors par une compréhension de la fonction d'exploration psychologique, voire cathartique, exercée par ses romans.

Dans son livre sur Sagan, Miller tente une première lecture psychanalytique quand, en examinant *Bonjour Tristesse* et *Un certain Sourire*, elle parle de « Perversions du roman familial dans les narrations en première personne »²⁵. Malheureusement, le mot 'perversion' qui d'un point de vue psychanalytique aurait pu amener l'analyse de Miller à une tout autre conclusion, se résume dans l'image d'une Sagan qui agit secrètement contre les dynamiques et hiérarchies typiques de la famille traditionnelle. Or, même en retrouvant chez Sagan une remise en question de modèles familiaux de l'époque, il faut souligner que cette situation n'est jamais présentée par Sagan comme une limite objective ou sociale à l'épanouissement de la femme. Au contraire, Sagan n'arrête pas de mettre en valeur des modèles féminins de succès. En outre, dans le cas de Sagan et de sa bisexualité, on peut ainsi imaginer que le système d'identification du genre soit bien plus complexe et biunivoque que ce qui est décrit par Miller ; en d'autres mots, si on suit Miller dans sa théorie du roman familial, on est obligé de parler pour l'écrivaine, aussi bien que pour ses personnages, d'un double roman familial et faire appel à des lectures psychanalytiques qui prennent en considération le thème de l'homosexualité féminine. Comme Anne Berest a, à son tour, observé par rapport au choix du pseudonyme Sagan : « Prince ou princesse ? Qui des deux personnages de *La Recherche du temps perdu* frappa Françoise Quoirez au point d'en choisir le

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. G. MILLER, *Françoise Sagan, op. cit.*, pp.16-35.

nom ? Peut-être justement est-ce cette double identité qui lui plut. À la fois le dandy décadent et la grande dame du monde, reçue partout comme chez elle, entourée de princesses de son rang et de colliers de perles à son cou »²⁶.

Dans *Dépression et Mélancolie*, Julia Kristeva aborde les thèmes de la dépression et de la mélancolie, en les reliant aux fantasmes de l'enfance et, notamment, à l'homosexualité féminine. Grâce à Kristeva, on apprend que la femme dépressive peut parfois ajouter « à ce masque [...] une vengeance froide, un véritable complot mortifère »²⁷. De plus, en parcourant le cas clinique d'une patiente (Marie-Ange), Kristeva nous offre le portrait d'un individu qui se confronte aux autres femmes selon des dynamiques de compétition vouées à dégénérer en présence de l'homme souhaité. Dans ce cas-là, la femme rivale devient l'antagoniste à éliminer et une série de machinations plus ou moins infantiles sont mises en place.

Non seulement trouve-t-on dans la description de Kristeva des attitudes et des comportements exploités par les deux premiers romans de Sagan, mais dans le cas clinique étudié par Kristeva comme dans la fiction littéraire de Sagan nous assistons à une oscillation constante entre regret et satisfaction. Dans *Bonjour Tristesse*, par exemple, la narratrice-protagoniste raconte : « Je me répétais un beau serpent... un beau serpent, [puis] je me réveillais, je me criais : 'Mais c'est fou, c'est Anne, l'intelligente Anne, celle qui s'est occupé de toi. Sa froideur est sa forme de vie, tu ne peux y voir du calcul' »²⁸. En plus, à chaque fois que le système de protections psychiques s'affaiblit et que la mère est aperçue derrière l'écran de la rivale, voilà que la protagoniste saganesque refait appel à son langage marin. La narratrice écrit :

(Anne) Elle me caressait les cheveux ; la nuque, tendrement. Je ne bougeais pas. J'avais même l'impression que lorsque le sable s'enfuyait sous moi, au départ d'une vague : un désir de défaite, de douceur m'avait envahie et aucun sentiment, ni la colère ni le désir, ne m'avait entraînée comme celui-là [...]. Je n'avais jamais ressenti une faiblesse aussi envahissante, aussi violente²⁹.

²⁶ Anne BEREST, « Se faire un nom : pourquoi Sagan ? », in *Le Magazine Littéraire*, n. 547, 2014, pp. 78-79.

²⁷ Julia KRISTEVA, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 91.

²⁸ F. SAGAN, *Bonjour Tristesse*, op. cit., p. 73.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

L'hostilité qu'on rencontre chez les protagonistes saganiques représente donc, selon Kristeva, « une façon de s'introduire dans la vie de l'autre femme, de la faire jouir »³⁰. En même temps, la violence-vengeance qui caractérise ce type de femme confère à leurs démarches un pouvoir « qui compense l'humiliation et, plus encore, lui donne l'impression d'être plus puissante que son mari »³¹ - où, dans le cas de la jeune fille, du « père-mari ». D'ailleurs, même la grande thématique de la responsabilité que Stefan Bollmann a associée, dans le cas de Sagan, au désir d'oublier caractéristique de l'après-guerre³², devrait être insérée dans le cadre d'une plus large réflexion psychanalytique sur le sentiment de culpabilité développé en relation avec les absences réelles ou métaphoriques de la figure maternelle.

Finalement, la configuration psychique des personnages saganiques nous ramène à un discours sur la beauté qui est associé à l'élément déclencheur qu'est le poème de Rimbaud. En particulier, d'un côté on remarque une description méticuleuse de la part de Sagan des états d'âme de ses protagonistes, ce que Kristeva définit comme « Nommer la souffrance, l'exalter, la disséquer, dans ses moindres composantes est sans doute un moyen de résorber le deuil »³³ ; de l'autre, la recherche de la beauté sert peut-être à sublimer une souffrance et, dans sa fonction de remplaçante, se traduit dans une écriture aphoristique. Le beau et le triste coexistent donc dans l'œuvre de Sagan. Et tandis que Kristeva nous rappelle ce que déjà Freud avait débattu dans *Éphémère destinée* (1915-1916), c'est-à-dire la relation de dépendance entre mélancolie, éphémère et beau, elle n'oublie pas de souligner le besoin du deuil afin de consolider la relation entre les trois. Bref, alors que des épisodes de beauté éphémère sont visibles partout dans les premiers romans de Sagan, on doit les regarder à la lumière de leurs atmosphères mélancoliques, et en particulier en lien avec une perte, ensevelie dans la mémoire et donc difficilement récupérable.

³⁰ J. KRISTEVA, *Soleil Noir*, op. cit., p. 91.

³¹ *Ibid.*, p. 92.

³² Voir : Stefan BOLLMANN, « Françoise Sagan », in Id. *Women who write*, London, Merrell, 2007, pp. 132-133; Bollmann rappelle la surprise de l'écrivaine face au scandale soulevé par les scènes de sexe pré-conjugal plutôt que par le suicide qui aurait été causé par l'ennui d'une adolescente. De plus, Bollmann connecte l'histoire de Sagan aux responsabilités en même temps individuelles et collectives, surtout pour tous ceux qui, en s'échappant des horreurs de la guerre, devaient vivre le mensonge de la non-implication.

³³ *Ibid.*, p. 109.

5. Les carnets de voyage : la boucle manquante

Éphémère, beauté et mélancolie sont aussi les termes qui définissent le mieux les villes italiennes que Sagan visite dans les années pendant lesquelles elle écrit ses deux premiers romans. En effet, jusqu'à aujourd'hui complètement négligés par la critique, ces carnets de voyage représentent un arrière-plan intéressant pour comprendre la production romanesque de la même période, en raison de leur nature biographique mais, du moins en apparence, non projective (les cahiers naissent à partir de voyages réels mais l'écrivaine n'a pas de relation préalable avec ces villes).

Pour avoir été écrits dans les mêmes années que les deux premiers romans, les carnets *Bonjour Naples*, *Bonjour Capri* et *Bonjour Venise* nous éclairent sur l'état d'esprit de l'écrivaine à cette époque, mais ils nous permettent aussi d'observer la relation de Sagan avec la mer dans une perspective tangentielle³⁴. Premier des cahiers italiens, *Bonjour Naples* décrit la capitale du sud comme une ville aux plaisirs faciles et à la beauté extrême. Spécifiquement, le thème du 'beau' est à tel point central dans l'écriture de Sagan que l'auteure se laisse aller librement à des affirmations telles que : « Il est intéressant de constater [...] que la légende est pour une fois exacte et que les Napolitains sont *beaux* »³⁵ ou encore « À Naples la beauté reste impunie »³⁶. Le thème de la beauté est cependant relié à celui de l'éphémère et il n'est pas surprenant que Sagan conclut son cahier avec : « Il y [à Naples] un charme indescriptible qui fait que l'on aimerait avoir toujours vécu à Naples... quelque chose qui vous force à partir avant qu'il ne soit trop tard et que l'on soit obligé d'y rester trop tard »³⁷. Encore une fois, donc, l'illusion rimbaldienne d'une aube éternelle doit céder la place à un retour à la réalité.

Néanmoins, l'aspect le plus original du carnet de voyage de Sagan est peut-être sa description de la mer ; en particulier, recourant à une métaphore narrative qui reviendra dans ses autres cahiers, Sagan associe la beauté éphémère de la ville à un épisode traumatique de son passé, dont la compréhension pousse à l'approfondissement sémiotique du groupe mère-mer.

Sagan écrit : « Ayant épuisé ses soupirants, Jeanne, la reine la plus cruelle et la plus voluptueuse de Naples, les faisait jeter par une trappe dans la mer. Ayant épuisé ses touristes, Naples

³⁴ Rassemblés en livre pour la première fois en 2008, les carnets de voyages portent les dates suivantes : *Bonjour Naples* (27 Septembre 1954) ; *Bonjour Capri* (4 Octobre 1954) ; *Bonjour Venise* (11 Octobre 1954).

³⁵ F. SAGAN, *Bonjour New York, suivi des Maisons louées*, Paris, L'Herne, 2008, p. 18. L'italique est le mien.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

les rejette aussi dans la mer, vers Capri où ils ne peuvent l'oublier »³⁸. Or, si l'analogie de l'expulsion pourrait d'abord sembler une figure de style occasionnelle, le retour de cette métaphore dans les cahiers successifs nous oblige à y entrevoir une signification plus profonde. En particulier, quand elle parle de l'histoire de Capri, Sagan écrit : « Il y a enfin le palais de Tibère. Cet empereur, l'un des plus beaux de l'histoire, venait à Capri soigner une mélancolie et une cruauté incurables. Outre un palais dévasté, il a laissé son nom à un pic vertigineux sur la mer, le saut de Tibère, d'où il faisait jeter le malheureux qui lui avait déplu »³⁹.

Exactement comme dans le carnet napolitain, donc, *Bonjour Capri* propose une image de cruauté hors norme qui prend la forme d'une éjection vers la mer. Et si la mer devient le débaras symbolique de la mort et si cette sémiotisation se concrétise par un mouvement d'expulsion qui est dessiné sur le modèle de la naissance, ici on ne passe pas de l'élément liquide au monde, mais c'est la mer qui finit par accueillir la mort.

La même valeur dénotative de la mer/mère figurera de façon différente dans *Bonjour Venise*, dernier des cahiers italiens. Ici, tout en évoquant l'inondation de Venise comme dans une hallucination apocalyptique, Sagan souligne l'aspect accablant et mortifère d'un retour à la mère/mer. Elle écrit :

Si l'on s'imagine... la mer place Saint-Marc, les pigeons éperdus ne sachant où se poser, les sonneurs frappant le bronze dans le silence. Cela commencera par la fuite des rats, puis l'eau montera les marches du palais et pénétrera dans les salles désertes, recouvrira les fresques des murs, jaillira enfin par les hautes fenêtres. Avec la même lenteur qu'Othello y venant chercher Desdémone, l'eau montera les marches du palais des Doges, envahira ces salles où fut joué vingt fois le destin de la république de Venise, où tant d'hommes moururent, pendus aux fenêtres⁴⁰.

Les cahiers de voyage décrivent donc un profil psychique où le retour vers la mer-mère est lié à son pouvoir d'essoufflement, à sa force de prise sur la vie humaine. D'ailleurs, un tel profil ne doit pas surprendre, puisque à l'époque des carnets, Sagan est encore une jeune fille en train de construire sa double identité de femme et d'auteure. Dans ce contexte, parmi les images du carnet vénitien on peut reconnaître, non sans déguisement, une fantaisie du miroir qui nous oblige à

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

questionner l'opposition d'Irigaray à la dynamique du miroir dans l'évolution psychique de la fille⁴¹. En particulier, dans le carnet vénitien, quoiqu'on ne retrouve pas la métaphore d'éjection vers la mer, on en découvre la résultante matérielle, c'est-à-dire la présence d'un corps dans l'eau.

Sagan écrit : « En se rendant aux fêtes nocturnes d'il y a quelques siècles, durant cette demi-heure de trêve, avant la lumière, la musique et les intrigues, beaucoup de Vénitiennes durent se pencher sur l'eau ainsi, y chercher vainement leur visage. Certaines durent y chercher aussi, des nuits sans fin, des nuits sans aube, le visage blême de leur amant assassiné »⁴².

On peut donc soutenir que derrière la description de Venise avec ses images de réflexion et de mort, on voit des interférences avec le stade du miroir qui remontent à la surface (- une fille qui cherche 'vainement son visage' -), et que l'image du « visage blême » vise à renvoyer à un autre miroir, ainsi qu'à une autre perte : justement, la séparation de la mère.

Mais la fascination pour Venise nous signale aussi la persistance de l'image-source rimbal-dienne dans l'imaginaire saganique. En fait, si à plusieurs reprises les interprètes de Rimbaud ont retracé dans les dômes, les eaux mortes et les clochers décrits dans le poème « Aube » une claire référence à la Sérénissime⁴³, les expériences de Sagan dans chacune de ses destinations de voyage semblent toujours définies par une atmosphère méditerranéenne, une dimension de rêve, et une déchéance finale. En particulier, dans les carnets d'Italie on retrouve ce même sentiment de beauté éphémère et mythique que l'écrivaine avait remarqué dans « Aube »⁴⁴, et que Gerard M. Macklin valide, à propos d'« Aube », quand il soutient que « dans ce poème on voit un moi vigoureux et confiant acharné dans la quête de vérité et compréhension » mais aussi, « la dissa-

⁴¹ Voir : Luce IRIGARAY, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions des Minuit, 1974, pp. 165-182. Notamment, Irigaray conteste une tradition psychanalytique qui va de Freud à Lacan, et où la femme existe en tant qu'écran et donc instrument pour la formation identitaire masculine. Alors que dans le chapitre susmentionné, tout comme dans le livre en général, Irigaray s'attaque surtout à Freud, souvent sa vrai cible semble être le discours sur la subjectivité développé par Lacan dans « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* ». Tandis qu'Irigaray vise à redécouvrir une relation mère-fille que la théorie du miroir semble nier, Kristeva considère cela possible même en reconnaissant un stade du miroir dans l'évolution de la subjectivité.

⁴² F. SAGAN, *Bonjour New York*, op. cit., p. 29.

⁴³ Pour la présence de Venise dans Rimbaud, voir : Antoine FONGARO, « Pour l'exégèse d'*Aube* », dans *Studi Francesi*, n. 60 Septembre-Décembre 1976, pp. 534-537 ; Robert GREER COHN, *The Poetry of Rimbaud*, Columbia, South Carolina, UP, p. 369.

⁴⁴ Lorenza Maranini a particulièrement insisté sur cet espace mythique, en accentuant son caractère en même temps éphémère et hors du temps, donc dilaté. Voir : Lorenza MARANINI, « Lo spazio di Rimbaud », in *Micromegas*, V. 23-24, Gennaio-Agosto, 1982 ; pp. 127-153.

tisfaction finale et même un désir de mort »⁴⁵. En bref, dans les carnets de voyage on remarque la même attraction pour la mer qu'on avait observée dans les premiers livres de Sagan. La mer est le lieu de confort, l'espace utérin, l'abri ultime ; par contre, autant dans les romans que dans les carnets, la mer est aussi le théâtre d'une mort violente et rapide, l'emblème d'une chute et d'une disparition. Par conséquent, les eaux placides qu'on voit au tout début de *Bonjour Tristesse* aussi bien que dans la Venise des carnets sont les eaux d'un après-drame, les eaux mortes dont parlait Rimbaud dans les premières lignes d'« Aube », mais aussi une variante du précipice où l'enfant tombe à la fin du poème. D'« Aube », d'ailleurs, Sagan reproduit la tension entre exhalation et *Katastrophé*, c'est-à-dire soit le moment où l'enfance est trainée vers le précipice par une force majeure⁴⁶, soit celui quand elle se réveille adulte et désillusionnée.

Ce n'est pas par hasard que Françoise Sagan découvre le texte de Rimbaud pendant une aube d'été, sur une plage près de la mer. Elle se dit foudroyée par le poème qui lui fait découvrir sa mission littéraire, mais rien n'empêche de penser que pour reprendre les mots de Kristeva « À la place de la mort et pour ne pas mourir de la mort de l'autre, [elle produit] un artifice, un idéal, un 'au-delà' [...] pour se placer hors d'elle : *ex-taxis*. Beau de pouvoir remplacer toutes les valeurs psychiques périssables »⁴⁷. Loin de tout agenda féministe, Sagan n'essaie pas de nous offrir une version littéraire d'un existentialisme à la de Beauvoir, mais elle ne se contente pas non plus de nous offrir l'image d'une jeunesse décadente et à la poursuite constante de la dernière mode. Au contraire, l'élément déclencheur de la carrière littéraire de Sagan nous démontre que ses idées naissent à partir d'un répertoire littéraire et poétique qui reste gravé dans sa mémoire et fait ressurgir des souvenirs brûlants. C'est donc la chute d'« Aube », cette chute dans le vide qui deviendra le *leitmotif* des carnets de voyage de Sagan. C'est aussi par une chute dans le vide que disparaîtra Anne à la fin de *Bonjour Tristesse*. Et pourtant c'est dans ce précipice, dans ce vide, qu'on découvrira un retour à la mer, un retour à la mère.

⁴⁵ Gerard M. MACKLIN, « Manifestations of the Self in Rimbaud Illuminations », *Orbis Litterarum*, 1995, pp. 142-163 et 155.

⁴⁶ Dans son analyse du poème « Aube » de Rimbaud, Sergio Sacchi a parlé d'un principe mythique associé à une féminité destructrice. Voir : Sergio SACCHI, *Études sur les 'Illuminations' de Rimbaud*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 201-218.

⁴⁷ J. KRISTEVA, *Soleil Noir*, *op. cit.*, p. 111.