

Bonjour tristesse : fête ou défaite du monde modernes ?

Aurélie Adler



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/5646>

DOI : 10.4000/fixxion.5646

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Édition imprimée

ISBN : 2033-7019

ISSN : 2033-7019

Référence électronique

Aurélie Adler, « *Bonjour tristesse : fête ou défaite du monde modernes ?* », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 24 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/5646> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.5646>

Ce document a été généré automatiquement le 24 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Bonjour tristesse : fête ou défaite du monde modernes ?

Aurélie Adler

- 1 “Tout le monde était décidé à voir en moi cette héroïne de bandes dessinées qui s’appelait Sagan. On ne me parlait que d’argent, de voitures, de whisky [...] À dix-huit ans, j’étais riche et célèbre : on ne me l’a pas pardonné. Le succès des autres se digère pour certains difficilement. On ne me classe pas dans la littérature mais dans les phénomènes commerciaux. Je tiens certainement une place dans l’édition, mais dans la littérature ?”¹. On mesure à ces lignes la lucidité de l’écrivaine Françoise Sagan se retournant sur la créature légendaire qu’elle est devenue dès la parution de son premier roman *Bonjour tristesse* en 1954. On se plaît aussitôt à supposer une pièce manquante à la mosaïque des *Mythologies* composées par Roland Barthes entre 1954 et 1956. Dans l’interstice entre “La nouvelle Citroën” et “La Littérature selon Minou Drouet” aurait ainsi pu figurer un essai relatif au phénomène Sagan. L’essayiste aurait montré comment la figure du désordre incarnée par la jeune écrivaine a ingénieusement été convertie en signes confortant l’idéal bourgeois triomphant. Barthes aurait pu reconnaître en Sagan un précipité de littérature, un comble. Le “charmant petit monstre” selon la célèbre formule de Mauriac désigne bien un prodige de dix-neuf ans, ouvrant la voie à l’enfant-poète Minou Drouet dont les écrits sont publiés en 1955 aux éditions Julliard – celles-là mêmes qui ont publié *Bonjour tristesse*. Barthes aurait alors déchiffré dans la propulsion magique de l’ingénue diabolique sur la scène littéraire, dans sa consécration menée à la vitesse de ces bolides célébrés par les années cinquante le *modus operandi* d’une mystification. Nantie, fille d’un riche industriel, Sagan aurait accéléré, par sa légende médiatique mêlant vélocité et excès, par l’audace qu’on prêta immédiatement à sa personne et la préciosité qu’on attribua à son style, la consécration des nouvelles valeurs technocratiques. Et Barthes de rappeler le rôle des journaux tels que *L’Express* (auquel contribua plus tard Françoise Sagan) dans la promotion de ces valeurs, parmi lesquelles on trouve alors le gain de temps en vue de la maximisation du confort, matériel, moral, c’est-à-dire la dénégation des coûts sociaux de la modernisation. Loin de contrevenir à cette mythologie, le scandale déclenché par le premier roman aurait été au contraire considéré comme son acte

fondateur. Car *Bonjour tristesse* ne serait peut-être pas tant une dangereuse remise en cause des normes bourgeoises traditionnelles. Il serait davantage le signe éclatant d'une conversion abrupte, irréversible de la société française de l'après-guerre en société de consommation.

- 2 On pourrait poursuivre une telle démythification du mythe Françoise Sagan jusqu'à nos jours. On étudierait alors les ramifications de cette légende dite sulfureuse dans le champ littéraire aujourd'hui. Apparaîtrait alors par exemple la figure d'un Frédéric Beigbeder, ardent défenseur de Sagan, singeant les postures mondaines de son écrivaine fétiche, lui empruntant son masque de dandy désillusionné, célébrant sous couvert de l'épingler le règne des images grâce auquel s'étend l'empire libéral. On réduirait à notre tour Sagan à une icône séduisante de l'écrivaine : une écrivaine dont la vie romanesque, toute de luxe et de vanité, nous détournerait littéralement de ses œuvres. En empruntant le chemin des biographes admirateurs de l'auteure, on privilégierait la saga au détriment de Sagan. En 2008, le film de Diane Kurys intitulé *Sagan* porte à l'écran la vie tumultueuse de cet écrivain-personnage. Comme le livre d'Annick Geille, *Un amour de Sagan* (Pauvert : 2007), le film prétend révéler le vrai visage de Sagan, donner corps à la vulnérabilité de l'écrivaine en confiant le rôle à la frêle Sylvie Testud. En réalité, ces biographies ne font qu'augmenter une mythologie qu'on peine à séparer de l'auteure.
- 3 Métronome enfiévré en adéquation avec le pouls des années cinquante à quatre-vingt, Sagan se confond promptement avec les mythologies de son époque. Un simple coup d'oeil à l'encyclopédie Sagan met en lumière l'expansion d'une culture de gauche étroitement mêlée au capital : Sagan-starlette de la littérature, Sagan-journaliste, Sagan-chansonnière, Sagan-joueuse obsessionnelle, Sagan fonçant dans sa décapotable, Sagan l'accidentée, Sagan alcoolique, Sagan droguée, Sagan bisexuelle, Sagan désargentée, Sagan l'amie de Mitterrand, Sagan inculpée dans l'affaire Elf, etc. La valse de ces étiquettes témoigne de l'extrême labilité de l'identité de l'écrivaine, de son infini mobilité – autre credo du libéralisme : au moment où on la croit ruinée, Sagan reparaît, part à Saint-Tropez, entretient des amis, refait à neuf son manoir normand, etc. Ces images protéiformes ont considérablement accru le capital matériel et romanesque de l'écrivain de son vivant. Elles ont inversement anéanti sur le long terme toute forme de rémunération symbolique sérieuse de son art. Les privilèges sociaux dont a bénéficié l'héritière Sagan dès son entrée dans le monde littéraire ont rapidement occulté son travail esthétique. La vie de l'écrivaine s'est progressivement substituée à la lecture de ses œuvres, disqualifiées hâtivement par des critiques jugeant que Sagan se contentait de répéter les mêmes histoires sentimentales jusqu'à l'étiollement². Médiatisée à l'excès, Sagan est ainsi devenue un personnage de roman de gare au point qu'on a presque fini par indexer ses romans à ce genre de littérature populaire. En jugeant le style de Sagan au mieux "gracieux, délicat, charmant", au pire rempli de "bêtises" rédigées dans un "français" appris "dans la loge de sa concierge ou dans le bistrot du coin"³, les premiers critiques de Sagan ont renforcé un préjugé durable à l'encontre de l'écrivaine. Jugée (trop) légère, Sagan a été le plus souvent sous-estimée en comparaison avec d'autres écrivaines telles que Colette, Beauvoir, Sarraute, Duras ou Woolf. Négligée à l'université – excepté dans une approche féministe⁴ –, l'auteure ne figure pas plus dans les manuels du secondaire. Un tel désaveu signale une suspicion à l'encontre de l'écrivaine : tout se passe comme si la légende qui l'entoure

était devenue une seconde nature, occultant les livres, à commencer par le premier roman.

- 4 Relire *Bonjour tristesse* revient donc à *contre-lire*, c'est-à-dire à lire contre des interprétations qui ont recouvert et anémié ce récit à force de l'assimiler à une mythologie d'auteure. Qu'est-ce qui nous retient aujourd'hui à la lecture de ce livre ? La question est délicate tant les critères d'évaluation d'une œuvre ont changé. À l'époque de sa parution, le livre a bénéficié du Prix des Critiques, décerné notamment par Jean Paulhan, Georges Bataille, Roger Caillois et Maurice Nadeau. Ces gages d'autorité ont lancé la carrière de Sagan. Ils expliquent également pourquoi Barthes n'a pas écrit sur Sagan : le sujet n'est pas encore assez popularisé, il échappe par son opacité à une lecture réductrice. Si *Bonjour tristesse* a d'abord retenu l'attention de ces éminents lecteurs, c'est pour des raisons à la fois esthétiques et morales. Raisons esthétiques : tous s'accordent alors à reconnaître une qualité d'écriture classique, comportant des afféteries un peu trop prononcées certes⁵ mais qu'on impute, non sans condescendance ni sexisme⁶, au jeune âge de l'auteure. Bien plus décisives paraissent les raisons morales. En effet, si *Bonjour tristesse* remporte ce prix, c'est parce que le livre met à mal des conventions littéraires et sociales admises. Interdit en Espagne et au Portugal, mentionné dans la liste des trois mille ouvrages prohibés par le gouvernement d'Afrique du Sud, condamné par le Vatican en 1958 ainsi que les autres ouvrages de l'auteure, *Bonjour tristesse* est accueilli par des critiques dithyrambiques outre-Atlantique. Plus que jamais, ce premier roman est le signe du bouleversement des valeurs encore dominantes dans la vieille Europe et ses colonies et déjà dépassées aux Etats-Unis.
- 5 On mesure mal aujourd'hui l'ampleur d'un tel scandale tant les usages sociaux et moraux ont changé. Il importe donc de situer le livre dans sa toile de fond historique. Au moment de la parution de *Bonjour tristesse*, Sagan incarne une forme d'émancipation sexuelle, éminemment subversive, comme le montrent les réactions du lectorat catholique représenté par Mauriac. L'auteure s'inscrit ainsi dans le sillage d'une Colette ou d'une Beauvoir qui a publié *Le Deuxième Sexe* en 1949 puis *Les Mandarins* en 1954. Document historique, voire ethnographique aujourd'hui, le livre cristallise les désirs féminins d'une époque révolue. Dans *Les Années*, Annie Ernaux associe ainsi *Bonjour tristesse* à la liste des interdits qui pèsent sur la morale publique : "On recopiait des poèmes de Prévert, les chansons de Brassens, *Je suis un voyou* et *La première fille*, interdites à la radio. On lisait en cachette *Bonjour tristesse* et *Trois essais sur la théorie de la sexualité*". Lectrice des existentialistes Sartre et Beauvoir, Sagan affranchit son personnage des interdits traditionnellement rattachés à sa condition de jeune fille de bonne famille. La romancière libère ainsi les fantasmes de toute une jeunesse bridée par les valeurs officielles des années cinquante : "Le travail, l'effort et la volonté"⁸, comme le rappelle Ernaux, mais aussi la chasteté avant le mariage⁹. La chance dont bénéficie Cécile, l'héroïne et narratrice du récit, est d'être libre de se choisir. Le temps d'un été propice à l'oisiveté et à la sensualité, l'adolescente revendique en effet les plaisirs de la chair en toute impunité. Elle a des relations sexuelles avec Cyril, un jeune étudiant en droit, sans pour autant vouloir se marier ou même avoir un enfant avec lui. Cette aventure charnelle librement menée se présente comme le contrepoint exact de la relation sérieuse que son père, don Juan vieillissant, noue avec Anne, canon de l'idéal bourgeois classique. Pour chasser la future épouse, Cécile manipule son jeune amant et la jeune maîtresse répudiée par son père, Elsa. La protagoniste représente doublement l'immoralité dans la mesure où elle trahit la norme supposée régir la sexualité des

adolescents d'une part, et où elle se félicite, d'autre part, de blesser le beau modèle de conformisme incarné par Anne.

- 6 Ce qui frappe aujourd'hui, ce n'est pas tant la liberté sexuelle de Cécile, qui renvoie sinon à une aspiration banale de l'adolescence du moins à un acquis évident. C'est bien plutôt la férocité machiavélique de Cécile qui retient notre attention, la haine disproportionnée que l'héroïne voue à Anne. Si nous ne plaçons pas le curseur au même endroit, il n'en demeure pas moins que la force du livre provient de la même source : une mise à mal des figures de la moralité et de l'autorité traditionnelles par le personnage dont on épouse le point de vue. Si les lecteurs catholiques ont été scandalisés par l'affranchissement des mœurs sexuelles de Cécile se projetant "idéalement" dans "une vie de bassesses et de turpitudes" (p. 29), c'est parce qu'ils identifiaient chez Sagan le ferment d'une révolution morale qui éclata réellement en 1968. L'auteure de *Bonjour tristesse* semble donc avoir une longueur d'avance sur deux points au moins. Le livre libère tout d'abord la voix féminine d'une jeunesse doublement muselée dans la France rigide des institutions catholiques. Acquisée aux idées nouvelles de l'existentialisme, Cécile critique ainsi la mère de Cyril satisfaite d'avoir accompli son "devoir" tandis qu'elle n'a fait que reproduire l'aliénation de sa condition : "Elle a eu la vie qu'ont des milliers de femmes et elle en est fière [...]. Elle était dans la situation d'une jeune bourgeoise épouse et mère et elle n'a rien fait pour en sortir. Elle se glorifie de n'avoir fait ni ceci ni cela et non pas d'avoir accompli quelque chose" (p. 43). Cécile entend ainsi s'affirmer contre la figure d'autorité incarnée par Anne qui souhaite la remettre sur la voie des études et de la bonne conduite. L'antagonisme Anne / Cécile met en évidence le poids des interdits et des devoirs pesant sur la jeunesse et la violence nécessaire à leur levée. La protagoniste imagine un stratagème cruel pour expulser Anne de la structure familiale.
- 7 Mais ce conflit entre le respect de la tradition et la rage de vivre intensément met en lumière, à un second niveau, un discours plus déstabilisant encore. En effet, le roman associe modernisation des mœurs et mélancolie. Il résiste aux étiquetages faciles qui placent sa composition sous le signe d'une immoralité diabolique ou de l'hystérisation euphorique des désirs. D'emblée la voix de l'adolescente porte le voile du deuil : la modernisation accélérée des mœurs françaises institue la faillite de tous les modèles. Aussi la construction de l'identité s'expose-t-elle au désordre et à la mélancolie. Ce qu'affirme *Bonjour tristesse*, ce n'est pas tant la volonté impérieuse de troquer la morale ancienne contre le libre épanouissement de la chair. Le roman définit bien plutôt l'émergence d'une écriture de l'intime fondée sur le clivage névrotique du sujet, prisonnier d'un conflit intérieur que nulle croyance extérieure, nul Dieu –comme le déplore alors Mauriac – ne vient apaiser ou secourir.
- 8 Roman cruel d'une éducation sentimentale avortée, *Bonjour tristesse* montre les dysfonctionnements du désir mimétique qui, selon René Girard, motive traditionnellement la quête des héros romanesques. Tout au long du récit, les rivalités mimétiques poussent moins Cécile à conquérir la proie facile qu'est Cyril qu'à lutter contre Anne pour la possession du père. Certes, Cécile se donne avec d'autant plus de fougue à Cyril après que ce dernier a joué le rôle du partenaire auprès de la belle Elsa. Mais cette jalousie envers Elsa est secondaire. Le véritable objet du désir est le père avec lequel Cécile semble vivre une idylle. Les preuves d'amour unique et absolu entre père et fille se répètent au début et à la fin du récit¹⁰. Cet amour platonique quasi incestueux met l'accent sur l'aporie de la quête de Cécile. En désirant son père, la fille

refuse de grandir, préférant le désordre et le cercle vicieux, à l'ordre. Mais un tel choix en faveur d'une vie dissolue, associée à la modernité¹¹, est entaché de crime (la mort d'Anne) voire de tabou (le rapport quasi incestueux père-fille). Il exhibe davantage une faillite du roman d'apprentissage qu'un succès.

- 9 Tel est le paradoxe de ce premier roman : *Bonjour tristesse* donne à sa protagoniste une liberté morale et existentielle inédite à l'époque. Mais cette émancipation individuelle se leste aussitôt du poids de la régression et de la désillusion. Tout se passe comme si la satisfaction de tous les possibles ouverts par le monde moderne – dépense d'argent au casino, voitures de luxe, boîtes de nuit à Saint-Tropez, libération sexuelle – n'offrait rien d'autre *in fine* que la "tristesse". Empruntant son titre à un poème d'Eluard, Sagan propose un de ces raccourcis édifiants dont elle a le secret : la lumière d'un éveil (des sens de l'adolescente, de la jeunesse du monde moderne) se replie aussi vite sur la "soie" du mot "tristesse" qui "sépare" (p. 11) le sujet des autres. Cette image de la soie traduit l'impossibilité de s'envoler tel un papillon, c'est-à-dire de s'affranchir réellement. La jeune fille qui prend la parole au début du livre est censée avoir mûri. Or elle reste emmurée dans le temps intermédiaire de l'adolescence, comme si la découverte du monde adulte n'entraînait aucune adhésion possible. Le monologue intérieur narre cette révélation d'une inadéquation de soi à soi : "Je passais par toutes les affres de l'introspection sans, pour cela, me réconcilier avec moi-même" (p. 71).

- 10 Dans l'adaptation cinématographique de 1958, Otto Preminger transpose les conflits intérieurs en jouant habilement d'une alternance de scènes en noir et blanc et de scènes en couleur. Le film s'ouvre sur la vie de bohème menée par Cécile à Paris. Or le noir et blanc nappe d'une ombre crépusculaire et spectrale ces tableaux parisiens. Rongée par les souvenirs d'un fantôme enseveli, Cécile porte un masque de fête qui l'insensibilise au monde. La scène finale de démaquillage révèle cependant son vrai visage, noyé de larmes. L'instant où le personnage peut enfin se reconquérir dans l'intimité sans fard du tête à tête avec le miroir coïncide avec une crise morale insurmontable. Héroïne romantique du monde moderne, Cécile porte le deuil d'un état d'innocence perdu. Le récit d'apprentissage dramatise la prise de conscience qui précipite l'adolescente dans l'âge adulte. Or cette révélation de la médiocrité de soi passe par l'irruption de l'autre, à savoir Anne, figure maternelle, miroir idéal et bientôt repoussoir. Si

le sujet moderne finit par triompher d'un autre héroïque et archaïque, ce n'est qu'en consentant à son insuffisance et à sa culpabilité. Il est intéressant de constater qu'Hollywood reprend quatre ans seulement après sa parution la matière de *Bonjour tristesse*. Si le roman a très vite été un best-seller aux Etats-Unis et si Preminger a pu tourner le film avec des stars telles que David Niven, Jean Seberg, c'est aussi parce qu'il décrit avec efficacité l'insouciance d'une jeunesse qui embrasse pleinement l'élan d'après-guerre, emboitant le pas d'un impérialisme américain qui se nourrit de ses ruptures avec le vieux continent. Modèle triomphant des trente glorieuses, les Etats-Unis découvrent dans le récit de Sagan une consécration de leurs valeurs, magnifiées un an plus tard à l'écran par James Dean dans *La Fureur de vivre*. Mais comme dans tout récit mythique, l'acte de fondation se paye d'un sacrifice propitiatoire. L'idéal, l'unique, la figure d'autorité, immuable et rigide à la manière d'une loi, fera éternellement défaut à l'ère de la modernité, vivant de ses modèles reproduits en série. Dans cette nouvelle société de consommation où tout – objet, sentiment – peut s'acquérir et s'échanger, tout devient indifférencié.

- 11 Le contraste des couleurs du film traduit cette dévaluation générale. Le séjour sur la côte d'Azur joue sur la profusion et la sensualité des couleurs pour mettre en lumière les objets de désir ou de répulsion. La scène finale de cette séquence méditerranéenne sature cette gamme chatoyante : vêtue de vert, Cécile se confond avec la végétation environnante pour poursuivre Anne dont le chapeau se voit tragiquement noué d'un turban rouge, annonciateur du drame à venir. Face à l'animal traqué qu'est devenu Anne, Cécile apparaît dans toute sa perversité, figure du camouflage, mimant l'innocence de la nature, pour mieux mystifier son adversaire. Là encore, le film restitue une ambivalence déjà à l'œuvre dans le roman, perturbant constamment le régime aléthique du vrai et du faux. Cécile multiplie les ruses et les faux-semblants, fait sans cesse retour sur ses opinions, ses dires tant dans ses monologues intérieurs que dans ses dialogues avec les autres. À ces louvoiements de la conscience s'oppose la franchise d'Anne d'une part, la frivolité d'Elsa d'autre part. L'orthodoxie d'Anne qui "ne tol[ère] pas les compromissions" (p. 105) n'est plus d'actualité : le personnage meurt de ne pas avoir su littéralement prendre le virage des mœurs nouvelles. Louée pour son euphorie, la légèreté d'Elsa est aussitôt ramenée à une forme de "bêtise" (p. 37). Les modèles intermédiaires qu'offrent les personnages secondaires d'épouse ou de mère (la mère de Cyril, Madame Webb) sont condamnés pour leur hypocrisie et leur frustration dans le roman. Ce qui résulte d'une telle confrontation du sujet à ces différents modèles ou anti-modèles, c'est une crise de l'identité féminine qui ne cadre avec aucun des rôles proposés par la comédie sociale.
- 12 Roman du désenchantement, *Bonjour tristesse* fait du trompe-l'œil l'emblème d'une certaine modernité. Dans le temps édénique du séjour sur la Riviera, Cécile est déjà coupable, passant son temps à se mentir à elle-même. Tout est faussé dès l'origine par l'influence d'un père viveur, soucieux d'enfouir la mémoire traumatisante de la guerre et le coût social du progrès sous l'air des fêtes. Mais ce qui change avec la décision de se débarrasser d'Anne, c'est que Cécile ne peut plus se jouer la comédie innocemment. Il lui faut feindre constamment la désinvolture, ravalier la conscience de sa médiocrité sous le masque de la frivolité. D'abord porté par le personnage d'Anne, le tragique se confond bientôt avec l'intériorité de la narratrice, lucide sur sa vanité.
- 13 La force du livre vient de ce qu'il proclame le triomphe de nouvelles mœurs tout en suivant une forme narrative apparemment classique, celle du récit psychologique, réduit à un nombre limité de personnages et d'actions dans un temps et un espace restreint. En reprenant la trame du roman psychologique, Sagan s'inscrit dans une tradition française bien établie, qui remonte à *La Princesse de Clèves* et se voit réhabilitée dans la première moitié du XX^e siècle, notamment dans l'œuvre de Gide. Dès 1928, François Mauriac prescrit au romancier de sonder en psychologue les profondeurs de l'âme humaine. Contre la grille de lecture déterministe qui assimile l'individu à un groupe d'un Taine, l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* valorise la différence qui fait de chacun un "monstre" pour lui-même. À l'appui de sa démonstration, Mauriac cite les exemples de Dostoïevski, Colette et Radiguet, figures de référence pour Sagan. Au moment de sa publication, *Bonjour tristesse* arbore sur sa couverture le bandeau "Le diable au cœur", établissant une connivence immédiate avec *Le diable au corps* de Raymond Radiguet (1923). Comme Radiguet, Sagan met à nu la figure monstrueuse que le protagoniste devient pour lui-même. La jeunesse de l'auteure, le scandale qui entoure rapidement son livre la rapprochent encore de l'écrivain mort à vingt ans.

- 14 Cependant, Sagan ne se contente pas de reproduire une forme convenue du roman psychologique : elle lui donne une inflexion nouvelle. L'auteure a vraisemblablement fait sienne les critiques que Sartre adresse à Mauriac quant à sa théorie du roman. Aussi a-t-elle le souci de donner voix à sa protagoniste et de ne pas l'enfermer dans quelque destinée ou discours sentencieux. Cette modernisation du modèle romanesque traditionnel a valu à Sagan les critiques moralisatrices de Mauriac. Il explique la confusion durable entre le moi de la narratrice et le moi de l'auteur. Il rend également compte du cortège de commentaires sexistes et paternalistes qui a nimbé le livre d'un parfum de scandale à sa parution. De Sagan à Satan, il n'y a qu'un pas que la diabolique Cécile franchit en combinant tromperie et plaisir, immoralité et légèreté :

Je faisais semblant d'ignorer les tourments de mon père. [...] Je devais faire semblant de considérer son amour pour Anne comme sacré et la personne d'Anne elle-même. [...] En attendant nous coulions des jours heureux : je multipliais les occasions d'exciter mon père sur Elsa. Le visage d'Anne ne me remplissait plus de remords. [...] je voyais souvent Cyril et nous nous aimions en cachette. L'odeur des pins, le bruit de la mer, le contact de son corps... [p. 137-139]

- 15 Sagan prête à son héroïne la maîtrise du démiurge, nouant et tirant toutes les ficelles d'une tragi-comédie : "Elle se redressa alors, décomposée. [...] ce visage, ce visage, c'était mon œuvre" (p. 144). Mais le drame de Cécile vient de ce qu'Anne, Cyril, Elsa et son père ne sont pas des personnages dont elle peut à sa guise diriger les actes, à la manière du Dieu romancier selon Mauriac. C'est au moment où elle dénoue la trame qu'elle a créée de toutes pièces que Cécile constate la complexité d'Anne : "Alors je compris brusquement que je m'étais attaquée à un être vivant et sensible et non pas à une entité." (p. 144). Sagan refuse de réduire son personnage à "une entité" démontrant, à travers elle, une thèse sur le rapport de la jeune génération au monde nouveau de l'après-guerre. Si elle reprend le canevas du roman psychologique, c'est pour y introduire un questionnement sur l'ordre et le désordre qui ne reçoit pas de solution satisfaisante. Car la fin de l'histoire expose un retour à l'ordre ancien, dénoncé comme mensonge. Quant au désordre introduit par Anne, il se présente comme la mise au pas d'une vie dérégulée, un retour à un ordre fantasmatique, niant son propre effondrement. Face à l'empire séduisant des images incarné par Elsa, figurante "dans les studios et les bars des Champs Elysées" (p. 12), il n'est guère de stabilité ou d'authenticité possible. Le père est ainsi "un homme léger, habile en affaires, toujours curieux et vite lassé, et qui plaisait aux femmes" (p. 12). Cette mobilité, associant réussite sociale et sexuelle, se pose comme la garante du triomphe du capitalisme des années cinquante. Si Sagan l'exploite, c'est aussitôt pour la porter à son comble, en faire déraiser la mécanique – excès de la dépense, excès de la vitesse –, mettre en évidence le substrat tragique de cette modernité.
- 16 Sagan complexifie le modèle du roman psychologique traditionnel en y introduisant une voix nouvelle, celle d'une femme-enfant à la fois rebelle et prisonnière de la cage dorée qu'elle s'est donnée. On mesure un tel déplacement lorsqu'on place le livre de Sagan en regard de l'œuvre de Colette. On a souvent fait de l'auteure de *Aimez-vous Brahms* une héritière de Colette, qui s'éteint en 1954, année de la publication de *Bonjour tristesse*. Subsistent néanmoins des différences irréductibles qui tiennent au contexte des œuvres respectives. Alors que Colette mène entre deux guerres une lutte tantôt joyeuse tantôt mélancolique en faveur de la reconnaissance des femmes contre l'emprise des hommes, la jeune fille de Sagan, créature de l'après-guerre, a déjà tout connu et semble revenue de tout¹². La filiation avec l'œuvre de Colette, remarquable

dans la reprise du thème des plaisirs féminins émancipés de la tutelle masculine, doit ainsi être nuancée. Si Sagan emprunte à son aînée le motif hédoniste, elle lui offre un cadre résolument moderne, occulté par la prédominance de la nature chez Colette. Certes, la nature méditerranéenne joue un rôle décisif dans la construction de l'idylle des amants de *Bonjour tristesse*. Mais cette nature est sans cesse contrariée par l'objet par excellence de la modernisation¹³ : la voiture, qui fascine Cécile, unit le couple Raymond-Anne (p. 49), amène Anne plus tôt que prévu et la fourvoie dans une corniche. Moteur du drame et métaphore d'une métamorphose des mœurs, le véhicule concentre les ambivalences de la modernisation, entre euphorie de la vitesse, intimité nouvelle de l'habitable et accidents mortels. En réservant cette destinée tragique au personnage d'Anne, Sagan opère une analogie entre machination d'une mise à bas des modèles anciens et machine incontrôlable importée des Etats-Unis. Le résultat de cet accident opère également sur le modèle analogique : la voiture luxueuse est brisée, sa tôle resplendissante froissée ; la frivolité dans laquelle se complaisait Cécile a perdu tout éclat. Ce que révèle une telle dramaturgie de la confrontation des valeurs anciennes et modernes, c'est une inadéquation des deux modèles et non la valorisation d'un monde au détriment de l'autre, comme on l'a souvent dit à propos de Sagan.



- 17 Prise dans l'accélération d'un monde changeant, la narratrice de *Bonjour tristesse* en décline le versant euphorique, met en évidence ses plus beaux atours, son air de fête luxueuse. Mais sous cette surface joueuse, décomplexée, s'immisce sans cesse une mélancolie euphémisée, qui ne s'avoue pas comme telle, préférant la légèreté de "soie" du mot "tristesse". Peut-être est-il temps de ne plus se laisser piéger par les faux-semblants de la prose de Sagan, sa frivolité en trompe-l'œil, qui lui a valu d'être mise au rebut ? Contre une Sagan superficielle, il convient sans doute de repenser une Sagan artificieuse, avançant résolument masquée.

NOTES

1. Françoise Sagan, *Réponses, 1954-1974*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1974, p. 51 et p. 59.
2. Voir l'étude de "La réception critique" menée par Nathalie Morello in *Françoise Sagan. Une conscience de femme refoulée. Currents in Comparative Romance Languages & Literature*, Peter Lang, vol. 92, 2000, p. 17 à 52.
3. Jacques Ménard poursuit sa critique sexiste en reprochant à la jeune auteure de ne pas avoir "montré le manuscrit de son premier roman [...] à un des professeurs des deux bachots", cité par Nathalie Morello, *op. cit.* p. 32.
4. N. Morello recense ainsi le travail de Mariam Saint Onze, la première à adopter une perspective féministe dans sa thèse intitulée *Narrative Strategies and the Quest for Identity in the French Female Novel of Adolescence* (1984), et l'ouvrage féministe de Judith Graves Miller, *Françoise Sagan* (1988). Ces études de langue anglaise montrent que l'oeuvre de Sagan fait figure de laissée-pour-compte dans les études françaises.

5. La note d'intention rédigée par François Le Gris à l'adresse de René Julliard évoque ainsi la forme classique du récit tout en relevant quelques préciosités naïves, liées au jeune âge de l'écrivaine. Sur ce point, voir l'étude d'Hélène Bieber, *Bonjour tristesse, Françoise Sagan*, Ellipses, 2007, p. 12.
 6. Sur ces critiques masculines et sexistes de *Bonjour tristesse*, voir l'étude de la réception critique menée par Nathalie Morello, *op. cit.*
 7. Annie Ernaux, *Ecrire La vie*, Paris, Editions Gallimard, 2011, <Quarto>, p. 962.
 8. Ernaux, *op. cit.*, p. 953.
 9. Ernaux écrit ainsi qu'«entre les livres, les films et les injonctions de la société s'étendait l'espace de l'interdiction et du jugement moral, on n'avait pas droit à l'identification. Dans ces conditions elles étaient interminables les années de masturbation avant la permission de faire l'amour dans le mariage», *op. cit.*, p. 954-955.
 10. Au début du roman, la théâtralité des répliques père-fille déclinent sur le mode des stichomythies les motifs de cette idylle légère : «Tu es le plus bel homme que je connaisse. - A part Cyril, dit-il, sans le croire. Et toi, tu es la plus jolie fille que je connaisse. - Après Elsa et Anne, dis-je sans y croire moi-même» (p. 45-46). A la fin du roman, le couple père-fille est uni dans le deuil : «Je pensai : «Tu n'as plus que moi, je n'ai plus que toi, nous sommes seuls et malheureux»» (p. 152).
 11. Le portrait du père définit ce refus des conventions bourgeoises : «Il refusait systématiquement les notions de fidélité, de gravité, d'engagement» (p. 18).
 12. Le portrait du père traduit cette absence d'ingénuité : «Son seul défaut fut de m'inspirer quelque temps un cynisme désabusé sur les choses de l'amour» (p. 28).
 13. Kristin Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, Massachusetts Insitute of technology, 1995, Editions Abbeville, Paris, 1997, p. 31 et supra.
-

AUTEUR

AURÉLIE ADLER

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3