

Université de Montréal

Mémoire d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir et *La Bâtarde* de Violette Leduc :
performance d'un genre intellectuel féminin à l'ère du prêt-à-porter

Par
Yasmine Khribi

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.) en Littératures de
langue française

Décembre 2022

© Yasmine Khribi, 2022

Université de Montréal

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

***Mémoire d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir et *La Bâtarde* de Violette Leduc :
performance d'un genre intellectuel féminin à l'ère du prêt-à-porter**

Présenté par

Yasmine Khribi

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Andrea Oberhuber
Présidente-rapporteure

Catherine Mavrikakis
Directrice de recherche

Maxime Blanchard
Membre du jury

Résumé

La littérature entretient un rapport à la mode, non seulement dans ses formes qui sont en dialogue avec l'époque, mais aussi dans ses sujets où la mode devient partie prenante du récit. L'avènement du prêt-à-porter en tant qu'« événement majeur » de l'après-guerre (Grau, 2007) remet en conflit les termes d'élégance et d'émancipation. La représentation de la femme du XX^e siècle change ainsi au gré des tendances. Alors que le vêtement informe de moins en moins sur les repères sociaux culturels (il se neutralise et s'universalise), l'idéal féminin est fortement questionné entre autres par les femmes de lettres françaises, témoins privilégiés de cette époque. Simone de Beauvoir et Violette Leduc rédigent deux ouvrages imprégnés de ce profond questionnement du soi féminin intellectuel et de la performance du genre. *Mémoires d'une jeune fille rangée* (Simone de Beauvoir, 1958) et *La Bâtarde* (Violette Leduc, 1964) en tant que romans d'apprentissage écrits par des femmes dans la France de l'après-guerre mettent de l'avant ce rapport à la mode comme construction du genre ; construction qui entre cependant en conflit avec la représentation de la femme intellectuelle de l'époque.

La perception du genre chez Beauvoir et Leduc se manifeste alors et surtout à travers une tension relevée entre mode (exhibition de la féminité) et intellectualisme (exhibition de la neutralité) ; tension perceptible à travers les alternances du dit et du non-dit. Est-il possible de performer un genre féminin intellectuel ? Et de quelle manière cette performance se manifeste-t-elle ? Pour répondre à cette problématique, les études menées sur le *Bildungsroman* féminin (Labovitz, 1986 ; Šnircová, 2015) nous permettront d'observer le phénomène de l'apprentissage d'un idéal de la féminité. L'on relèvera par la suite à l'aide d'études entreprises sur la mode et son influence (Baudot, 1999 ; Craik, 1994 ; Evans, 1999) de même qu'à travers les concepts de performance et de performativité (Féral, 2013 ; Kollnitz et Pecorari, 2021), les diverses tentatives de réappropriation par les deux intellectuelles à l'étude de cet idéal féminin véhiculé. Enfin, il s'agira de révéler, au regard des études sur les identités sexuelles (Butler, 1999 ; Lipovetsky, 2006), la présence d'un rapport inédit et complexe entre la femme intellectuelle du XX^e siècle et le genre.

Mots-clés : XX^e siècle, littérature féminine, Simone de Beauvoir, Violette Leduc, *Bildungsroman*, intellectuelle, mode, étude sur les identités sexuelles, performance et performativité.

Abstract

Literature maintains a relationship with fashion not only through its forms, which are in conversation with the era, but also through its subjects as fashion becomes a necessary part of the narrative. The advent of ready-to-wear clothing as a “major event” of the post-war period (Grau, 2007) brings the terms “elegance” and “emancipation” into conflict. The representation of the 20th century woman thus changes according to trends. While the garment is losing its impact on cultural social landmarks by becoming neutral and universal, French women of letters—the privileged witnesses of this era—are strongly questioning the conveyed feminine ideal. Two of them, Simone de Beauvoir and Violette Leduc, wrote important novels challenging the notions of the female intellectual self and gender performance: *Mémoires d'une jeune fille rangée* (Simone de Beauvoir, 1958) and *La Bâtarde* (Violette Leduc, 1964). These two Bildungsroman written in post-war France make the case for fashion as an active component in gender construction; a construction that, however, conflicts with the representation of the female intellectual at the time.

Indeed, Beauvoir and Leduc’s perception of gender manifests through a tension between fashion (the exhibition of femininity) and intellectualism (the exhibition of neutrality); a tension noticeable through the alternations of the verbal and the non-verbal. Therefore, is it possible to perform a feminine intellectual gender? If so, how does this performance manifest? To answer these questions, we will first look into studies on the female Bildungsroman (Labovitz, 1986; Šnircová, 2015); this will help us understand how an ideal of femininity is not simply an inherent phenomenon but one that is learnt. Then, we will focus on fashion studies (Baudot, 1999; Craik, 1994; Evans, 1999) and the concepts of performance and performativity (Féral, 2013 ; Kollnitz et Pecorari, 2021); this will allow us to show the various attempts at reappropriation of the feminine ideal conveyed to the two intellectuals considered in this thesis. Finally, we will turn to gender studies (Butler, 1999; Lipovetsky, 2006) to reveal the presence of an unprecedented and complex relation between the intellectual woman of the 20th century and gender.

Keywords : 20th century, Female literature, Simone de Beauvoir, Violette Leduc, Bildungsroman, Female intellectual, Fashion studies, Gender studies, Performance and Performativity.

Table des matières

Résumé	3
Abstract	4
Table des matières	5
Remerciements	10
Introduction	11
Chapitre 1 – Mode & Apprentissage	27
Apprentissage de l’héritage : littérature et mode, objets d’une transmission féminine	28
Héritage au féminin	28
Héritage littéraire, héritage rose	30
Apprentissage du sacré : une lecture <i>religieuse</i> de la mode	32
Récits de lectures : entre dogmes et diktats	32
Revue de mode ou bible féminine	34
Le culte du <i>modèle</i>	37
Apprentissage par la mère, déesse de l’élégance	41
Apprentissage du <i>bien paraître</i>	41
Apprentissage du combat féminin : entre arènes et podiums	48
Apprentissage de la visibilité et « cacophobie »	49
Apprentissage de l’effacement ou la « cainophobie maternelle »	53
Chapitre 2 – Mode & Intellectualisme	58
Apprentissage savant de la mode	59
Mode savante, intellectualisme futile	60
Le défilé des soumises : le savoir démodé	63
Le défilé des puissantes : la mode au service du savoir	67

Défilé privatif : confrontation à la glace	71
Rapport à la toilette, rapport à soi	72
Épreuve de la glace	74
La bâtarde face au miroir « schiaparellien » : le soi fragmenté	74
La jeune fille rangée face aux délimitations du miroir : le soi cadré	77
Désapprentissage et remise en question de la féminité	78
Défilé public : la mascarade féminine	82
Sujet décentré : féminité caricaturée	83
Putain, passante, mannequin : la rue entre arène et podium	86
Défilé de faux pas.....	90
Chapitre 3 – Mode & Genre.....	93
Le féminin conditionnel : les cinq commandements.....	94
Être belle et craindre la laideur	95
Être coquette sans être excentrique	96
Être élégante sans être <i>l'Élégante</i>	98
Être consommatrice sans être frivole	99
Être femme et cacher sa féminité	102
Masculin, féminin : être ou ne pas être ?.....	105
Travestissement textuel : expérimentation du genre à travers la mode.....	106
Rapport au père : mode et contradiction en tant qu'héritage masculin.....	109
Rapport au couturier : l'intellectualisme au service de la mode	113
<i>L'Intellectuelle</i> au féminin : à la croisée des genres	118
Le Bas-Bleu : intellectualisme en tant que damnation du genre féminin.....	119
La Garçonne : échec face à la mode.....	122
L'Androgyne : libération travestie	125

Conclusion.....128
Références bibliographiques133

*À ton Safsari qui ne jaunit jamais, Dadiya
À ta robe bleue qui nous a tous fait naître, Mamie
À vous deux, mes fortes, mes sensibles, mes intellectuelles indémodables.*

*Le corps de la femme est aussi bosselé que mon crâne
Glorieuse
Si tu t'incarnes avec esprit
Les couturiers font un sot métier
Autant que la phrénologie
Mes yeux sont des kilos qui pèsent la sensualité des femmes [...].*

Blaise Cendrars, *Sur la robe elle a un corps*

Remerciements

Les mots me manquent pour exprimer toute la gratitude que j'éprouve à l'égard de Catherine Mavrikakis, ma directrice de recherche. Son soutien inébranlable et ses petites attentions ont toujours été ma principale source de motivation. Parfois, j'ai eu des doutes et bien souvent, j'ai rencontré des difficultés, des obstacles ; par ses mots, elle a toujours su me reconforter et me remonter le moral. Face à la pandémie, coincée à l'autre bout du monde à la suite de la fermeture des frontières, aux prises avec l'angoisse et au handicap de la maladie ; tout aurait pu empêcher ce mémoire de s'écrire. Sa présence a été le vaccin et le « booster » : ce mémoire doit toute son existence à elle. Je te remercie, chère Catherine, pour chaque courriel et chaque appel, pour chaque rencontre, pour chaque mot d'encouragement, pour ta patience infinie.

Je voudrais également remercier mon papa, Lotfi Khribi, qui a tout fait pour que ce mémoire voie le jour : ses encouragements, sa patience, son soutien moral et financier. Dans ce mémoire, il y a un peu de lui, de sa ténacité et de sa foi en moi. Je n'oublie rien de tout cela et j'éprouve une immense gratitude. À mon conjoint, Montassar Zid, qui a cru en moi et qui m'a baigné d'amour. Sa présence à mes côtés, sa persévérance m'ont beaucoup inspiré et m'ont apporté le courage nécessaire pour continuer, pour donner le meilleur de moi-même. À ma maman, Imene Nakhli, pour ses gros câlins, pour son excédent d'amour, pour la générosité de son cœur. À ma petite famille que j'aime et que j'admire : mon papi adoré, Béchir Nakhli, qui m'a transmis l'amour de la littérature, ma belle mamie, Fatma Jnayah, ma chère *Dadiya*, Chedlia Ben Arfa. À mon petit frère, Youssef Khribi, au parcours inspirant. À ma petite sœur, Rayhane Khribi, ma petite lumière. À ma merveilleuse belle-famille, tata Faiza Kanoun, tonton Mohamed Ali Zid et mon beau-frère, Safouene Zid, qui m'ont grandement encouragé et inspiré.

Et puis j'aimerais remercier deux personnes toutes particulières : la famille que mon cœur a choisie. À ma chère amie, Frédérique Khazoom, qui a lu certains passages de ce mémoire et m'a fait part de son avis si précieux. Tout cela ne représente rien face à son soutien, son amour inconditionnel et l'écoute de mes messages vocaux interminables. À ma sœur de cœur, Sana Gharsellaoui, sans qui rien n'aurait été possible. Elle a toujours apporté du goût à ma vie ! Pour son amour plus fort que tout, sa présence quotidienne, ses encouragements, sa bonne humeur et son parcours inspirant, mille mercis !

À toutes ces personnes qui m'ont dit : « Courage ! Tu es capable de grandes choses ! ». Je remercie chacune d'entre elles. Ce mémoire est le fruit de tout votre amour et de tous vos encouragements.

À l'âme de mon grand-papa décédé, Baba Mekki.

Introduction

« Moi, j'étais... je me pavanais dans une robe bruyère, dans des chaussures *casales*, mais quand j'étais assise en face d'un créateur et d'une créatrice, tout changeait : je devenais grave, je devenais inexistante et je me disais au moins, si moi je n'écris pas, j'aurai vu une femme écrivain, une vraie »

— Violette Leduc¹

Ce souvenir relaté par Violette Leduc au sujet de Simone de Beauvoir a particulièrement attiré notre attention. Tiré de l'entretien accordé à Pierre-André Boutang à l'occasion de la sortie du neuvième roman de l'auteure, *La folie en tête*, en 1970 (soit six ans après la parution de *La bâtarde*), il met de l'avant la simplicité d'un *look*² à travers lequel Leduc s'affirme et sous lequel, très vite, elle s'efface. Rapidement, l'on remarque une certaine prédilection de l'auteure pour les questions relatives à la mode. En effet, Violette Leduc n'est pas tout à fait étrangère à cet univers puisqu'elle a été « amatrice et reporter de mode³ » et « a notamment écrit, entre mille autres choses, des reportages sur la haute-couture⁴ ». À travers le souvenir confié à Boutang, l'on relève alors la présence d'un discours marquant sur la mode, mais aussi et surtout cette double manifestation de la femme intellectuelle : l'éclipse de l'une, la souveraineté de l'autre. Ainsi, lorsqu'elle efface sa marque de présence (« moi, j'étais ») d'un tout premier silence hésitant, lorsqu'elle n'omet pas de mentionner cette toilette d'une simplicité presque intentionnelle, Violette Leduc s'incline dans cette entrevue qui lui est entièrement accordée face à la toute-puissance de « la créatrice », Simone de Beauvoir. Le choix d'entreprendre l'étude des deux récits autobiographiques *Mémoires d'une jeune fille rangée*⁵ (Simone de Beauvoir, 1958) et *La bâtarde*⁶ (Violette Leduc, 1960) parus au XX^e siècle a été effectué en tenant compte de ce lien unissant les deux écrivaines qui, malgré leurs différences, amènent à travers leurs récits une vision très

¹ Pierre-André Boutang, *Entrevue avec Violette Leduc (premier épisode)*, 1970, 11 min 06. Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/xoxwa8> (consultée le 15 octobre 2022).

² L'usage de cet anglicisme est intentionnel : ce dernier est, en effet, révélateur à la fois de l'apparence perçue dans sa totalité, mais aussi et surtout de la conformité de cette dernière avec les diktats de la mode actuelle. Il impose surtout la prise en compte du caractère plus englobant de la mode (ne s'arrêtant pas uniquement aux vêtements, mais aux autres éléments qui composent l'allure finale).

³ Romain de Becdelièvre, *Le caméo de Violette Leduc dans « Qui êtes-vous Polly Maggoo ? »*, coll. « La Pièce jointe », 2022, 3 min 07. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-piece-jointe/le-cameo-de-violette-leduc-dans-qui-etes-vous-polly-maggoo-5182206> (consulté le 11 décembre 2022).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1958, 508 p.

⁶ Violette Leduc, *La bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, 608 p.

personnelle de l'intellectuelle en tant qu'*être* en constitution. L'on se permet alors d'émettre une première réflexion : cette relation particulière liant Leduc et Beauvoir nous pousse à questionner la figure de l'intellectuelle en tant que créatrice (à travers ses productions), mais aussi en tant que création (à travers son parcours). Est-elle cette créatrice glorifiée et immobilisée durant son acte de création ? Ou est-elle plutôt cette admiratrice qui ne cesse à la fois de se pavaner et d'étouffer son existence sous sa toilette qui se veut être de plus en plus significative ? Enfin, de quelle façon pourrait-on décrire cette intellectuelle *femme* qui échappe à tous les cadres ? Lorsqu'il est question de cette figure et de sa toilette, le choix de la simplicité déconcerte et lui attribue une masculinité presque concédée alors que l'extravagance⁷ semble selon maintes descriptions être l'unique indicateur de sa féminité. Le regard que Violette Leduc porte sur Simone de Beauvoir est intéressant par le fait qu'il affirme à la fois l'existence d'une créatrice et l'inexistence d'une autre. Ainsi, à travers sa propre description, Leduc s'estompe au profit de sa toilette : elle ne se manifeste réellement qu'à travers cette « robe bruyère », qu'à travers ces « chaussures *casales* ». Plus tard, il sera question de ce « tailleur anguille⁸ » duquel elle est à présent indissociable.

T donc pour *tailleur anguille*, car avant de devenir « la bâtarde », Violette Leduc par un procédé métonymique a résumé son récit de vie en la forme d'un vêtement, certes, mais pas n'importe lequel ; un vêtement qui se veut, qui se doit d'être avant toute chose empreint de l'espace et du temps de l'écrivaine, un vêtement nécessairement *à la mode*. T pour *turban* ; ce fameux turban aujourd'hui indissociable du personnage beauvoirien. Cependant, confrontée à la question de la mode lors d'une entrevue, Simone de Beauvoir a presque renié ce turban qui devint pourtant sa signature : « Je porte un turban pratiquement tout le temps, quelquefois en guise de chapeau et d'autres fois à la place de faire mes cheveux⁹ [traduction libre] », dira-t-elle. Ce rejet du fameux accessoire à travers sa banalisation

⁷ L'on relève très souvent ce qualificatif dans plusieurs discours portant sur de la femme intellectuelle. Pour donner un aperçu de cette fixation de l'image d'extravagante à travers laquelle est critiquée l'intellectuelle, on citerait, en exemple, Marie de Gournay (auteure du XVII^e siècle) qui mentionne dans ces *Fragments d'un discours féminin* : « [...] on fagotte à fantaisie l'image des femmes Lettrées : c'est-à-dire, on compose d'elles une fricassée d'extravagances et de chimères [...] » (Marie de Gournay, *Fragments d'un discours féminin*, Paris, José Corti, 1988, p. 158. Citée par Diane Lamoureux, « Marie de Gournay, Fragments d'un discours féminin », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, 1989, p. 181). Cette critique péjorative de la femme intellectuelle se poursuivra au fil des siècles : la caractéristique d'« extravagance » sera relevée notamment dans l'essai de Simone de Beauvoir (auteure du XX^e siècle) intitulé *Le Deuxième sexe (tome 2)* : « La femme qui ne contrôle pas son amour des objets précieux et des symboles oublie sa propre figure et risque de s'habiller avec extravagance. [...] on trouve aussi ce mauvais goût généreux chez des adultes artistes ou intellectuelles [...] » (Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (tome 2) - L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1949, p. 390).

⁸ Ce tailleur emblématique porté par Violette Leduc fut inscrit dans le titre d'un tout premier extrait de *La bâtarde* qui parut dans la célèbre revue *Les Temps modernes* en 1961, soit quelques années avant la parution de l'autobiographie.

⁹ Cynthia Judah, « Observer Picture Archive: My Clothes and I, by Simone de Beauvoir, 20 March 1960 » (article sélectionné par Greg Whitmore), *The Guardian*, 2019. Disponible

inspirera le questionnement sur lequel repose cette étude : que doit porter la femme intellectuelle pour affirmer et imposer son intellectualisme (ici, le terme d'intellectualisme sous-entend un « sérieux » presque antonymique) ? À la suite de la démocratisation progressive de la figure de l'étudiante dans le milieu universitaire au début du XX^e siècle, la question de l'habillement devint rapidement épineuse. L'élément féminin étant de nature perturbatrice, séductrice, docile, son apport au savoir ne peut être que dévastateur tel que l'atteste Carole Lécuyer :

En effet, les femmes apportent avec elles un parfum d'érotisme jugé pernicieux auquel se grisent les étudiants...et auquel ils n'échappent pas eux-mêmes totalement : « Pour la toilette [des étudiantes], simplicité de bon aloi, mais, il me semble pas de bras nus, qui peuvent, qui doivent donner des distractions aux voisins, et, qui sait peut-être même au professeur ». Les femmes représentent donc un élément doublement perturbateur, comme « objet de désir » et de curiosité pour les étudiants, mais aussi par la nature propre au sexe féminin : « légère, frivole, inapte à la réflexion ou à l'effort, et bavarde¹⁰ ».

Ce turban et ce tailleur anguille figurant la quintessence même des deux auteures auxquelles ils réfèrent, en quoi sont-ils représentatifs ? Quel est l'apport symbolique de ces produits de la mode sur les récits de soi de Beauvoir et de Leduc ? L'on s'inspirera des propos de Julie Lafrenière pour amener un premier élément de réponse à ces questionnements :

Le vêtement, enveloppe superficielle du corps humain, occupe une position ambiguë : c'est un supplément, un accessoire optionnel mais nécessaire à l'élaboration d'une position de sujet. De fait, l'habillement permet de se présenter en société, de se définir et de se dévoiler ; le vêtement lie le corps biologique au corps social. Comme une deuxième peau, il protège le corps et en définit les contours, il agit comme une extension du corps bien qu'il n'en fasse pas intrinsèquement partie, il est la frontière entre le soi et le non-soi¹¹.

Autrement dit, le souci porté à la toilette est un excellent indicateur des états d'âme du sujet, mais aussi et surtout il illustre ce « non-dit » et ce « non-soi » qui seraient autrement difficilement perceptibles. Pourtant, l'on n'a pas cessé d'étiqueter l'univers de la mode en des termes peu flatteurs tels que « futile », « extravagant », « instable » ou encore « cyclique ». Cet univers a été longtemps révélateur de façons de *paraître* et conséquemment d'*être* des différentes époques selon les propos de Lafrenière, entre autres. Virginia Woolf a elle aussi souligné l'importance de l'habillement : « [...] les vêtements ont [...] de plus importantes fonctions que celle de nous tenir au chaud. Ils changent notre vision du

sur : <https://www.theguardian.com/theobserver/2019/mar/17/observer-archive-my-clothes-and-i-by-simone-de-beauvoir-20-march-1960> (consulté le 11 décembre 2022).

¹⁰ Carole Lécuyer, « Une nouvelle figure de la jeune fille sous la III^e République : l'étudiante », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4, 1996, p. 172.

¹¹ Julie Lafrenière, « Les inscriptions vestimentaires comme support identitaire dans le travail de Jana Sterbak et de Vanessa Beecroft », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 3.

monde et la vision du monde sur nous¹² [traduction libre] ». Cette affirmation remet de l'avant non seulement la question de la futilité de l'habillement, mais aussi et surtout l'apport de ce dernier dans la représentation du monde et de soi. Il confère au système de la mode ce qu'on lui a toujours contesté : son influence sur la formation de soi, sa primauté sur l'expression de ce soi en devenir et sur ce non-soi secrètement revendiqué. Enfin, T pour *tournant* : la période transitoire entre le XIX^e et le XX^e siècles fut révélatrice d'une importante révolution successivement dans les systèmes de la mode et du genre de même que dans l'univers académique, mais aussi d'un important mouvement nostalgique vers un passé dont on n'a pas encore été véritablement sevrés. Les questionnements relatifs à la place sociale et académique de la femme, de son apparition, de son paraître se succèdent au rythme saccadé des défilés de cette dernière toujours plus choquants, toujours plus révélateurs du corps féminin, toujours plus nostalgiques de cette « élégance à la française ». La question demeure toutefois bien présente : la figure de l'intellectuelle a-t-elle sa place dans cette lignée des « Élégantes » tant idolâtrée ?

I pour *icône*, pour *influence*, mais aussi pour *Intellectuelle*, pour cette figure de l'ambiguïté ; ambiguïté du genre que l'on relève notamment à travers un simple exercice de prononciation proposé par Nicole Racine :

[...] essayez, de préférence dans un colloque ou un séminaire, de bien articuler le mot « intellectuelle ». *Intellectu-el-le* ? Et nous voici contraints de transgresser la règle classique d'intonation française qui invite à ne pas prononcer *l'e muet*¹³.

Ainsi, l'acte de présence de cette figure se révèle être en lui-même un acte premier de transgression. Il nous semble alors tout à fait pertinent de mettre de l'avant cet aspect subversif de l'*Intellectuelle*¹⁴ puisqu'il se prête davantage aux problématiques abordées dans cette étude. Eve Gianoncelli mentionne également cette ambiguïté en tant que partie prenante de l'identité de cette figure : « [...] la manière dont être une intellectuelle renvoie à une expérience fondamentalement problématique¹⁵ ». Mélanie Fabre, quant à elle, insiste sur l'aspect subversif : « L'intellectuelle, encore souvent dépeinte dans ce premier XX^e siècle en "femme savante" ou en "bas-bleu", continue d'être considérée comme un ferment de subversion sociale¹⁶ ». Par ailleurs, l'*Intellectuelle* représente le dénominateur commun de toutes les

¹² Virginia Woolf, *Orlando, A Biography*, Global Grey ebooks, 2018, p. 103.

¹³ Nicole Racine, Michel Trebitsch et Françoise Blum, *Intellectuelles: du genre en histoire des intellectuels*, Editions Complexe, 2004, p. 13-14.

¹⁴ La majuscule de même que la mise en italique ont été consciemment employées de manière à mettre l'accent sur cette figure (sur laquelle repose cette présente étude) et la différencier du substantif (intellectuel (elle)) auquel l'on attribue d'ordinaire une définition autre que celle présentée dans ce mémoire.

¹⁵ Eve Gianoncelli, « La pensée conquise. Contribution à une histoire intellectuelle transnationale des femmes et du genre au XX^e siècle », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2016, p. 11.

¹⁶ Mélanie Fabre, « Explorer des couples d'intellectuels : le dialogue de l'intime et du politique », *Les Études Sociales*, vol. 170, n° 2, Paris, Société d'économie et de science sociales, 2019, p. 18.

appellations destinées à ces femmes pour lesquelles se sont alliés travail de l'esprit et féminité. Par le fait même, cette figure amène impérativement l'idée de collectivité telle que soulignée notamment par Racine : « "figure collective et non plus singulière comme pouvait l'être celle de la femme savante"¹⁷ ». Cette idée nous sera essentielle dans l'illustration d'une collectivité féminine influente dans le parcours des deux auteures à l'étude et dans la constitution d'un héritage *du féminin par le féminin*. C'est cette collectivité qui nous a conduits à l'adoption d'une définition plus englobante dans le cadre de cette étude : par *Intellectuelle* nous entendons ainsi cette femme du XX^e siècle marquée par son identité professionnelle ; définition inspirée notamment des propos de Nicole Racine : « Le travail, l'exercice d'une profession étaient à la base de la définition de l'intellectuelle¹⁸ [...] ». À travers cette présente étude, nous traiterons de l'*Intellectuelle* non pas dans sa perception usuelle et répandue de l'après-guerre qui relègue cette dernière davantage dans l'espace public (définition mettant surtout de l'avant un militantisme associé à cette figure¹⁹), mais en tenant compte des différentes problématiques soulevées par cette appellation et surtout du combat identitaire individuel vécu par cette figure. Nous adopterons une résolution similaire à Eve Gianoncelli ; cette dernière a fait part d'une définition de l'*Intellectuelle* qui « [...] se révèle en ce sens à la fois impossible et nécessaire » ; elle poursuivra en ces termes : « C'est la raison pour laquelle, tout en ne l'éluant pas, je ne proposerai pas de définition a priori de l'intellectuelle, qui, comme on le voit, pourrait conduire à une impasse ». Prenant en compte l'ensemble de ces réflexions, ce que nous entendons par *Intellectuelle*, c'est surtout cette femme aux prises entre profession et féminité, entre féminin et masculin, entre collectivité et individualité. L'on s'est longtemps inspiré de Simone de Beauvoir pour définir l'*Intellectuelle*²⁰ ; Eliane Gubin précisera à ce sujet : « [...] de Beauvoir occupe également une place centrale dans le panthéon féministe par son

¹⁷ Nicole Racine, « Intellectuelles », dans Michel Leymarie et Jean-François Sirinelli, *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2003, p. 356.

¹⁸ *Ibid.*, p. 343.

¹⁹ L'on retrouve une définition plus commune de l'intellectuelle en tant que figure publique et militante dans plusieurs études, notamment celle entreprise dans le cadre d'une table ronde pendant laquelle plusieurs chercheurs se sont penchés sur cette définition complexe de l'intellectuelle et son inscription à la fois dans l'histoire et dans le genre ; Françoise Blum et Muriel Carduner-Loosfelt feront mention d'une définition suggérée par Françoise Collin : « Toute personne qui n'est pas nécessairement créditée d'une grande œuvre philosophique ou littéraire, mais qui joue un rôle dans son temps. Par extension, tout auteur qui articule sa réflexion aux enjeux de son époque, et par là même devient une figure importante, une personnalité publique, bref une présence qui interpelle l'espace politique par ses idées ou par ses actes » (Françoise Blum et Muriel Carduner-Loosfelt, « Du genre en histoire des intellectuels. Table ronde », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, vol. 16, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1998, p. 138).

²⁰ Nicole Racine évoque les propos de Sylvie Chaperon portants sur « les années Beauvoir contemporaines de l'essor des mouvements des femmes et de leur entrée en masse sur le marché du travail » qui marqueraient possiblement « une troisième naissance des intellectuelles » (Sylvie Chaperon, *Les Années Beauvoir, 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000. Citée par Nicole Racine, *op. cit.*, p. 348). Racine mentionne également « le cas de Simone de Beauvoir » qui serait « éclairant sur la manière dont l'œuvre des intellectuelles renseignerait sur la construction personnelle et sociale de leur identité » (Nicole Racine, *op. cit.*, p. 350).

statut iconique. Non seulement intelligente mais belle, elle représente la femme libre *et* l'intellectuelle²¹ ». L'on retiendra de cette présentation de la célèbre auteure l'alliance de l'intelligence et de la beauté qui semble véritablement influente dans la consécration de l'*Intellectuelle* et qui se retrouve au cœur même de la problématique soulevée dans cette présente étude.

B pour *Beauvoir*, pour *bâtarde*, mais surtout pour *bas-bleus*. Avant l'apparition de ces « étudiantes universitaires perturbatrices²² », il fut longtemps question d'une véritable lignée de « bas-bleus ». Toujours dans une tentative métonymique, la représentation de l'intellectuelle fut longtemps travestie à travers cet habillement qui se décline inévitablement au masculin. L'histoire des bas-bleus est avant tout le récit d'un combat féminin tel que l'atteste Natasha A. Gardonyi : « Women fought defiantly and confidently against the bas-bleu stereotype placed on them throughout 1848²³ ». Ce bas deviendra à la fois l'héritage et la hantise de toutes ces femmes qui ont osé l'intellectualisme : pour Simone de Beauvoir, il sera une condamnation, un désenchantement lorsque cette dernière relèvera successivement « les bas impalpables²⁴ » de ces « femmes merveilleuses²⁵ » et ces « gros bas²⁶ » en contrepartie « qui ne trompaient personne²⁷ ». Pour Leduc, ses « bas de soie²⁸ » qui ne cessent de tomber faute de légèreté sont toujours portés dans le plus grand cérémonial :

Roulement premier : mes bas. Roulement premier, mes bas de soie. [...] La soie est délicate, une maille file, quelle rumeur. Une maille file, descend la pente sans skieurs. Les pieds sont toujours trop grands. J'enfile mes bas, c'est plus sérieux qu'on ne croit. Devoir de morale, la couture au milieu du mollet, la couture droite, la grande lignée pour le mollet²⁹.

Ces bas qu'elle voudrait « coudre à même sa chair³⁰ » sont primordiaux dans la compréhension du véritable poids qui pèse sur chacun des pas de l'intellectuelle et qui est porté sur plusieurs générations de femmes savantes, de femmes écrivaines, de femmes créatrices. B pour *Bildungsroman*, pour cet apprentissage progressif de la féminité héritée, puis questionnée, puis portée et exposée dans les parcs, dans les rues, dans les salons de coiffure, dans les boutiques de haute-couture, dans les magasins de prêt-à-porter ; féminité qui sera enfin requestionnée, puis contestée, puis réclamée. Le genre du

²¹ Eliane Gubin et coll., *Le siècle des féminismes*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2004, p. 40.

²² Comme relevées dans l'étude entreprise par Carole Lécuyer, *op. cit.*

²³ Natasha A. Gardonyi, « Bas Bleus, Divorceuses, Deceitful Prostitutes or "Live Allegories" of Change? Parisian Working-Class Women and the Revolution of 1848 », Mémoire de maîtrise, Wilfrid Laurier University, 2018, p. 47.

²⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 376.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 377.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 260.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

Bildungsroman tel que développé par Soňa Šnircová nous permet d'apercevoir le cheminement de l'intellectuelle du XX^e siècle aux prises avec son héritage et avec les bouleversements sociaux desquels elle est témoin :

Twentieth-century developments of the female Bildungsroman have brought not only new types of heroines whose self-realization could be searched for in ways unthinkable for their eighteenth-century predecessors (equal access to formal education, active involvement in the public world of work and politics, explorations of female sexuality), but also greater thematic and formal variations of the genre. As McWilliams (2009) states, the contemporary female Bildungsroman ranges from "novels of childhood and adolescence to chronicles of transformation in middle age"³¹ [...].

Le genre du *Bildungsroman* nous offre ainsi un angle de vue privilégié sur le cheminement de ces deux intellectuelles à l'étude. Les idées de cheminement, de progression, d'être en devenir sont sous-entendues dans l'appellation même de ce genre telles que soulevées par John R. Mayard : « [...] the awkward term "bildungsroman" [...] applied to Goethe's early work *Wilhelm Meister's Lehrjahre* [...] to indicate its focus as a novel (*Roman*) about human development and formation (*Bildung*)³² [...] ». Nous avons alors un aperçu non pas d'un être discernable dans sa finalité ou dans son projet de « devenir », mais plutôt d'un être aux prises avec les délimitations du présent ; un être tel qu'il « paraît ». Esther Kleinbord Labovitz fera notamment mention de cette distinction à travers son étude sur les romans d'apprentissage au féminin : « *Bildung* for the female heroine calls for the creation of Being, even more than for the *Werden* (Becoming) of Goethe³³ [...] ». Ainsi, cet être au féminin fortement ancré dans le moment présent pourra être notamment perçu à travers les fluctuations du système de la mode.

M pour *mémoires*. M pour *mère*, mais aussi M pour *mode*. Par « mode », nous entendons non pas uniquement tout ce qui relève de l'acte d'habillement et de l'objet central du vêtement, mais tout le système de la représentation et l'institution du paraître qui sous-entendent un changement continuels au fil des révolutions sociales majeures ou mineures, au fil de la succession des idéologies et des mentalités. Par « mode », nous entendons le poids symbolique des différentes *tendances*, nous entendons l'aspect cyclique, le traitement de l'héritage et les mouvements de conformisme et de transgression conséquents. Par « mode », nous entendons surtout l'individu féminin aux prises avec

³¹ Soňa Šnircová, « Queering Gender in Contemporary Female Bildung Narrative », *Journal of Language and Cultural Education*, vol. 3, n° 3, 2015, p. 138.

³² John R. Mayard, « The Bildungsroman », dans Patrick Brantlinger et William B. Thesing, *A Companion to the Victorian Novel*, John Wiley & Sons, 2005, p. 279.

³³ Esther Kleinbord Labovitz, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century : Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*, Peter Lang, 1986, p. 99.

l'ensemble de ces représentations parfois redondantes, souvent contradictoires. Le traitement personnel face à cette dynamique de l'insaisissable et du diktat est ce qui attire réellement l'attention. Entre le XIX^e et le XX^e siècles, l'industrie de la mode connaît deux tournants importants : « l'abandon du vêtement masculin au profit de la mode féminine³⁴ », d'une part, et « la substitution du sur-mesure par le prêt-à-porter³⁵ », d'autre part. Ces deux changements ont permis la constitution d'une certaine utopie de « la féminité » et d'un mouvement collectif féminin conséquent dont la mission première est celle de transmettre cet idéal.

La mode est ainsi à considérer en tant qu'institution de la féminité en face de laquelle se tient un combat apparent de la « singularité » entrepris par les deux protagonistes. Ainsi, nous nous inspirons en partie des propos de Burgelin qui mettent de l'avant la vision du dandysme chez Roland Barthes :

Pour Barthes, le dandy est un homme d'une singularité absolue, et c'est la perte de cette singularité au travers de la confection du prêt-à-porter de luxe, du style " boutique ", bref, de la mode, qui en marque inéluctablement la fin³⁶.

Inspirés par ces affirmations, l'on se permet alors de substituer la figure de l'intellectuelle (figure féminine masculinisée) à celle du dandy (figure masculine féminisée) pour présenter l'un des postulats clés de cette étude : tout comme celle du dandy, cette figure de l'intellectuelle est partie prenante du système de la mode ; par une singularité qui lui est souvent reprochée, elle fait face à une représentation de la femme intellectuelle véritablement *prête à porter*, produit d'une tradition de la caricature de cette figure. Pourquoi avoir choisi d'étudier les deux romans d'apprentissage sous ce thème et non pas celui plus conventionnel de l'habillement ? L'on s'appuie tout d'abord sur les propos d'Eva Varga qui suggèrent notamment la pertinence de ce champ d'études :

Il faut tout d'abord prendre en considération des facteurs extra-linguistiques, tels que l'intérêt aussi fort que nouveau pour la mode en général, l'expansion de la presse et l'élargissement du lectorat féminin, des changements dans la production textile, etc³⁷.

À la suite de ces constatations, un élément de réponse tout simple se présente à nous : il s'agit surtout, à travers l'industrie de la mode, de démontrer la dynamique du seul contre tous, de la trajectoire à

³⁴ Shoshana-Rose Marzel, *L'esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIXe siècle*, Peter Lang, 2005, p. 282.

³⁵ François-Marie Grau, « La mode contemporaine », dans François-Marie Grau, *Histoire du costume*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007.

³⁶ Olivier Burgelin, « Barthes et le vêtement », *Communications*, vol. 63, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1996, p. 97.

³⁷ Eva Varga, « La presse féminine du XVIIIe au XXe siècle : nouvelle tradition discursive sur la mode vestimentaire et diffusion du nouveau lexique », dans Jochen Hafner, Sebastian Postlep et Elissa Pustka, *Changement et stabilité: La langue française dans les médias audiovisuels du XIXème au XXIème siècle*, LIT Verlag Münster, 2020, p. 47.

contre-courant pour présenter un traitement plus personnel de la féminité au fil d'un paraître tantôt négligé tantôt travaillé. L'on évoquera alors un passage du célèbre essai de Simone de Beauvoir décrivant ces mouvements contradictoires d'intégration et de transgression du système de la mode :

[...] troublée, elle [la jeune fille] commence à se vouloir jolie : par moments elle se coiffe, elle se maquille, s'habille d'organdi vaporeux, elle s'amuse à être coquette et à séduire ; mais comme aussi elle veut exister *pour soi* et non seulement *pour autrui*, à d'autres moments, elle se fagote dans de vieilles robes sans grâce, dans des pantalons malséants ; il y a toute une partie d'elle-même qui blâme la coquetterie et la considère comme une démission : aussi fait-elle exprès d'avoir les doigts tachés d'encre, de se montrer dépeignée, souillon. Ces rébellions lui donnent une gaucherie qu'elle ressent avec dépit : elle s'en agace, rougit, redouble de maladresse et prend en horreur ces tentatives avortées de séduction. [...] Elle est en attitude de constant refus³⁸.

De ces premières tentatives hésitantes de réappropriation de la féminité par la jeune fille apparaît le M pour *mascarade* : lorsque cet idéal véhiculé devient trop encombrant, lorsque le soi ne suffit pas à revendiquer cette appartenance à l'institution féminine, lorsque l'intellectuelle se doit de défiler face à tous, elle opte pour « la mascarade ». Elle se met en spectacle pour ainsi dire et exagère ces attributs féminins qui la déçoivent fort souvent, elle est *cette autre* lorsqu'elle défile sous le regard indifférent de ceux qu'elle implore. « Un masque n'est pas principalement ce qu'il représente, mais ce qu'il transforme³⁹ [traduction libre] », dira Levi Strauss et c'est ainsi que l'on comprendra un peu mieux la visée subversive de l'intellectuelle notamment à travers les multiples personnages incarnés par les protagonistes à l'étude (celui de putain, de passante et de mannequin, entre autres). M pour *mannequin*, M pour *modèle*. Bien que le terme « mannequin » soit le plus privilégié dans la langue française, l'on préférera celui de « modèle » qui véhicule à la fois cette idée de défilé⁴⁰, mais aussi et surtout celles d'exemplarité, d'influence.

P pour *putain*, P pour *passante*, et l'on en déduit le P pour *performance* et *performativité*. Beauvoir et Leduc font ainsi l'expérience de la féminité poussée à son extrême lorsqu'elles s'habillent en putains ; l'une recherche la transgression, l'autre, la réprimande ; toutes deux désirent secrètement l'attention et toutes deux échouent dans leur tentative d'être *cette autre* séductrice. L'on s'inspirera alors de l'étude entreprise par Josette Féral pour tenter de cerner cette expérience féminine très

³⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (tome 2) - L'expérience vécue*, op. cit., p. 120.

³⁹ Claude Levi-Strauss, *The Way of the Masks*, traduit par Sylvia Modelski, University of Washington Press, 1982. Cité par Caroline Evans, « Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject », *Fashion Theory*, vol. 3, n° 1, Routledge, 1999, p. 5.

⁴⁰ L'acte de défiler doit être considéré dans le sens de « parade ». Ce qui nous intéresse dans cette étude, c'est surtout cet exercice entrepris par les protagonistes qui doivent se « faire valoir », s'exposer pour ainsi dire aux regards d'autrui.

personnelle de l'intellectualisme à l'ère du prêt-à-porter : il s'agira avant tout d'utiliser les concepts de performance et de performativité⁴¹ en tant que fil conducteur des deux récits d'apprentissage à l'étude. C'est ainsi que l'on arrive à recenser une performance de l'intellectuelle en trois temps : performance de l'héritage, performance de l'identité à travers la mascarade notamment (qui devient de ce fait même acte performatif), performance du genre (davantage apparentée à une performativité), cette dernière se manifestant surtout à travers le travestissement textuel de même qu'à travers la récitation des commandements de la féminité.

Bien que « [...] toute action [puisse] être considérée comme *performance*⁴² » et qu'« il y ait en toute chose de la performativité⁴³ », Féral, d'une part, confère deux sens au concept de performance : « le sens premier d'"exceller ou [de] dépasser les limites d'un certain standard" [...] [et] celui de "s'investir dans un spectacle, un jeu ou un rituel"⁴⁴ ». Elle résume, d'autre part, le concept de performativité en deux étapes : « Elle [la performativité] peut même être construction (d'une réalité x comme performance) et reconstruction (reconnaissance intellectuelle des étapes de cette construction⁴⁵) ». Il semble donc que la figure de l'intellectuelle ne peut se manifester réellement qu'à travers une *performance* et une *performativité* (telles que définies par Féral). Ainsi, Simone de Beauvoir relèvera surtout ce dépassement de soi nécessaire à l'intellectuelle : « Son insistance [du père] me persuada qu'il était fier d'avoir pour fille une femme de tête ; au contraire : seules des réussites extraordinaires pouvaient conjurer la gêne qu'il en éprouvait⁴⁶ ». Violette Leduc, quant à elle, illustrera davantage l'aspect spectaculaire de cette performance avec le procédé de la « mascarade », notamment lorsqu'elle défile dans les rues parisiennes comme le décrit Simone de Beauvoir dans la préface de *La batarde* : « Elle se déguise quand elle enfile, au son d'irréels tambours, le tailleur anguille de Schiaparelli, et sa promenade sur les grands boulevards est une parodie⁴⁷ ».

Toujours dans cette perspective de mettre de l'avant le côté « spectaculaire », Féral poursuit : « La performance est faite d'actions qui *se montrent*, qui se donnent en spectacle (puisque "performer" c'est *montrer le "faire"*); elle est donc *restauration* de comportements et de représentations de

⁴¹ Comme proposé notamment par Andrea Kollnitz et Marco Pecorari (*Fashion, Performance, and Performativity: The Complex Spaces of Fashion*, Bloomsbury Publishing, 2021), mais aussi par Elizabeth Wissinger (« Judith Butler: Fashion and Performativity », dans Agnès Rocamora et Anneke Smelik, *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, Bloomsbury Publishing, 2015).

⁴² Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92, n° 1, Paris, Le Seuil, 2013, p. 207.

⁴³ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁷ *Idem* dans la préface de Violette Leduc, *op. cit.*, p. 12.

comportements⁴⁸ ». Cette démonstration du « faire » longuement développée par Féral se révèle être, si ce n'est comme ambition principale des deux protagonistes à l'étude ; du moins comme véritable obsession chez Leduc et Beauvoir. « Montrer le faire » serait également conjoint à un « montrer l'être » (le verbe « être » étant le premier duquel résulte la performance⁴⁹) qui enclenche toute une série d'expérimentations de la féminité entreprise parallèlement par les deux auteures. La mode offre pour cela un espace complexe propice à l'accomplissement de cette performance et performativité de la féminité par la figure de l'intellectuelle à travers notamment le triple exercice du déguisement/mascarade/travestissement (relié à un « faire ») qui se conclut inévitablement par un défilé (relié à un « montrer le faire »). Par ailleurs, l'on retrouve une véritable progression dans cette performance et cette performativité de la féminité entreprises chez les deux auteures : du déguisement enfantin presque souvent imposé par la figure maternelle (et donc qui relève strictement d'une performance), Beauvoir et Leduc entreprennent en grandissant plusieurs actes performatifs visant la réappropriation de cette féminité dogmatique. Pour cela, le système de la mode, du fait de son élan contraire, à la fois transgressif et nostalgique, offre un espace propice à l'expérimentation et à l'expression d'une féminité propre à chacune des deux intellectuelles à l'étude, tel que le mentionnent Andrea Kollnitz et Marco Pecorari :

Thus, fashion [...] could be said to *live in between* the fictionality of performance and the effectiveness of performativity. As Sedgwick and Parker suggest, the relation between performance and performativity exists in a "complex space". Fashion - as we argue - may represent a perfect example of this complex space, lying in a tension as well as correspondence between action and representation, the authoritative and the subversive, the real and the fictional [...]⁵⁰.

Ce que l'on retient surtout c'est cet alliage des couples antithétiques formés de l'action et de la représentation, de l'autoritaire et du subversif, du réel et du fictionnel ; ces derniers semblent tout à fait pertinents à la tentative d'élucider ce « non-dit » et ce « non-soi » de l'intellectuelle, autrement dit ces différents couples de termes antithétiques participent au dévoilement des contradictions représentatives de cette figure. Tout compte fait, l'apport du système de la mode dans la performance identitaire des femmes intellectuelles du XX^e siècle est véritablement indéniable tel qu'attesté par Caroline Evans : « In its cultural construction, female identity is all front: it is modeled, or fabricated, on the surface—nowhere more so than in and through fashion⁵¹ ». À la lumière de tout ce qui a été précédemment relevé, ces expérimentations de la féminité se feraient principalement en tenant compte

⁴⁸ Josette Féral, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁰ Andrea Kollnitz et Marco Pecorari, *op. cit.*, p. 3-4.

⁵¹ Caroline Evans, *op. cit.*, p. 7.

des antipodes formés, d'une part, du regard de soi et du regard d'autrui et, d'autre part, du soi réel et du soi fictif.

C'est ainsi que se révèle le G pour *Glace*, étape décisive et médiatrice entre le défilé privatif et le défilé social ; entre le « montrer l'être » et le « montrer le faire » ; entre la performance de l'héritage et la performance du genre. L'épreuve du miroir se présente chez la bâtarde et chez la jeune fille rangée comme un moment à la fois redouté et recherché. Ne pas accorder de l'importance à cette étape primordiale serait, à en croire les affirmations de Beauvoir dans son essai *Le deuxième sexe*, véritablement dévastateur pour l'intellectuelle :

[...] on trouve aussi ce mauvais goût généreux chez des adultes artistes ou intellectuelles plus fascinées par le monde extérieur que conscientes de leur propre figure : éprises de ces tissus antiques, de ces bijoux anciens, elles s'enchantent d'évoquer la Chine ou le Moyen Âge et ne jettent sur leur miroir qu'un coup d'œil rapide ou prévenu⁵².

L'on soulève surtout l'extravagance comme élément critique de la représentation de l'intellectuelle (rappelant ce qui est d'ordinaire reproché à la figure du dandy) sans compter cette ultime condamnation qui ne cessera jamais de la poursuivre : le *démodé* manifesté conjointement à travers son être, son « montrer le faire » ainsi qu'à travers son paraître. G pour *Genre*, pour cette pièce manquante à la compréhension de l'intellectuelle en tant que créatrice, en tant qu'être en construction. Et ce genre est aussi *prêt à porter*, aux premiers abords du moins, à travers les différentes appellations de cette figure dont certaines ont été énumérées par Lécuyer : « Après la "femme savante", le Bas-bleu mis en scène par Molière, apparaît la femme au "cerveau d'homme", aussi appelée péjorativement la "Cerveline" ou l'"Intellectuelle"⁵³ ». Plusieurs questionnements s'enclenchent lorsqu'il s'agit de représenter la femme intellectuelle que l'on a souvent dépeinte aux antipodes formés d'un masculin décalé et froid et d'une féminité véritablement démodée et extravagante. Jean-Louis Jeannelle relève notamment cette ambiguïté dans la représentation de l'intellectuelle :

[...] le recours à un masculin censé valoir pour une sorte de (faux) neutre, et surtout le mot composé " écrivain-femme " dont Beauvoir elle-même usait souvent, tout cela montre bien qu'il n'existe pas de solution satisfaisante : les femmes ne disposaient pas de manière parfaitement autorisée d'être reconnues en tant qu'auteur(e)s, plus précisément ne l'étaient qu'à titre de qualité supplémentaire ou secondaire de leur identité féminine - mais sans que l'on sache très bien quel sens accorder à cette modalité particulière d'être un auteur⁵⁴.

⁵² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (tome 2) - L'expérience vécue*, op. cit., p. 390-391.

⁵³ Carole Lécuyer, op. cit., p. 170-171.

⁵⁴ Jean-Louis Jeannelle, « Simone de Beauvoir et Violette Leduc : retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire », *Romanic Review*, vol. 107, n° 1-4, 2016, p. 168.

Béatrice Slama interroge également la féminité problématique de cette figure : « À la peur de ne pas être considérée comme "écrivain" faudra-t-il ajouter pour certaines l'angoisse de ne pas être reconnue "femme"⁵⁵ ? ». Le renoncement à la féminité telle que définie par le système binaire du genre constitue-t-il une condition *sine qua non* à l'affirmation de cette identité d'intellectuelle ? C'est bien à la suite de ces divers questionnements qu'est revenue cette idée de combat féminin de multiples façons et à plusieurs reprises : sous la forme d'une performance continue qui se manifeste à travers l'apprentissage de la féminité, à travers la mascarade féminine (autrement dit la fictionnalisation de soi), à travers, enfin, la recherche non pas d'une fixation dans le système de genre binaire, mais dans un désordre dorénavant caractéristique à la fois de l'univers de mode de même que de l'intellectuelle.

À la suite de toutes ces constatations, il convient d'émettre une première hypothèse : dans la tentative même de cerner une représentation possible de la femme intellectuelle, l'on se doit d'interroger cette figure à travers son non-conformisme, à travers son ambiguïté, sous l'angle des dilemmes et des contradictions qui la constituent invariablement. Tout cela nous amène à suggérer non pas une inscription spécifique à l'un ou l'autre des genres (constituant le système binaire), mais à la création d'un nouveau genre, celui propre à l'intellectuelle ; un genre qui serait *trouble*⁵⁶ et qui ne se révélerait donc qu'à travers une multitude d'énoncés performatifs affirmés, mais aussi à travers ceux qui sont sous-entendus dans le récit. L'on s'inspirera surtout des travaux de Butler qui mettent de l'avant la pertinence de cette ambiguïté et de cette multiplicité du féminin : « [...] women are the sex which is not "one", but multiple⁵⁷ ». G, enfin, pour *Genre intellectuel féminin*, un genre instauré tout comme les concepts qui permettent sa mise de l'avant (l'on pense à la polyvalence du concept de performance et à la contradiction du système de la mode) sous le signe de la multiplicité et conséquemment de l'indiscernable.

Dans le premier chapitre seront posées les questions suivantes : de quelle manière est véhiculé l'idéal de la féminité ? Quel est le rôle de cet héritage exclusivement féminin dans l'apprentissage très similaire chez les deux protagonistes à l'étude ? Comment se présente l'analogie percutante entre apprentissage de la mode et apprentissage religieux relevées dans les deux ouvrages à l'étude ? Et surtout, quel est l'apport réel de la figure maternelle dans la transmission de cet idéal féminin ? En tout premier lieu, l'on verra de quelle manière le genre du *Bildungsroman* nous permet de cerner les différents

⁵⁵ Béatrice Slama, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », *Littérature*, n° 44, Armand Colin, 1981, p. 69.

⁵⁶ Qualificatif inspiré du célèbre ouvrage de Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999, 221 p.

⁵⁷ Judith Butler, *op. cit.*, p. 14.

apprentissages offerts aux petites filles de la fin du XIX^e siècle à travers les études d'Esther Kleinbord Labovitz⁵⁸ et de Soňa Šnircová⁵⁹ entre autres. Ces apprentissages seront, d'une part, très cadrés (cadrages constitués des diktats de la mode, du contexte religieux de cet apprentissage, de l'autorité prodiguée à la figure maternelle) et, d'autre part, contradictoires (apprentissage à la fois de la visibilité et de l'effacement). La figure maternelle sera très influente durant cette initiation à la féminité ; cela sera relevé à travers les études entreprises par Marie-Françoise Lemonnier-Delpy⁶⁰ et Sinéad Helena Furlong⁶¹ qui mettent de l'avant une éducation de la féminité « en strates » et l'importance du parc en tant que lieu emblématique. Les petites filles entreprennent ainsi leurs tout premiers pas toujours en direction de l'idéal féminin : leurs toutes premières performances s'avèrent maladroitement et timides lorsqu'elles se déguisent, lorsqu'elles défilent dans ces parcs parisiens qui se transforment en véritables arènes.

Cette attention portée au processus d'apprentissage de la féminité à travers le concept de mode se poursuivra ainsi dans le second chapitre dans lequel l'on étudiera ce questionnement entrepris par les deux protagonistes à l'étude de l'idéal féminin véhiculé ; questionnement qui naît à la suite de l'observation de la figure de l'intellectuelle : à quel moment les protagonistes passent-elles du déguisement à la mascarade ? Quelles sont les conséquences de ce défilé entrepris face au miroir et de celui qui sera, plus tard, improvisé dans les rues ? De quelle manière, enfin, ces différents actes performatifs sont-ils représentatifs des tentatives de réappropriation de l'idéal féminin véhiculé chez les deux auteures ? Examinées surtout sous l'angle de la mode, les deux protagonistes à l'étude nous serviront à montrer la proportionnalité importante entre le souci porté à la toilette et le savoir véhiculé (ou même « le sérieux déglagé ») par ces femmes intellectuelles. À la suite de ces observations et de ces déductions, nous nous intéresserons à la confrontation au miroir vécue différemment chez Beauvoir et Leduc. Néanmoins, un constat similaire sera émis en tenant compte des récits des deux auteures : de ce reflet fragmenté chez l'une et cadré chez l'autre sera retenu surtout l'image d'un « soi décentré » (étudié et développé entre autres par Caroline Evans⁶²). Beauvoir et Leduc passent alors de cette performance enfantine entreprise par l'exercice du déguisement à un véritable acte performatif ; c'est ainsi que la mascarade féminine reflète avant tout une tentative de réappropriation de la féminité à travers trois

⁵⁸ Esther Kleinbord Labovitz, *op. cit.*

⁵⁹ Soňa Šnircová, *op. cit.*

⁶⁰ Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « Fille(s)-mère(s) dans Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir », Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, SELF XX-XXI, 2018.

⁶¹ Sinéad Helena Furlong, « Negotiating Femininities: Petites Filles and Public Parks in Nineteenth-Century Paris », *Tessera*, n° 35, 2003.

⁶² Caroline Evans, *op. cit.*

figures emblématiques : la putain, la passante et le mannequin. Les études d'Evans et de Béatrice Slama⁶³ nous permettront entre autres d'éclaircir les motivations dissimulées derrière cette quête identitaire particulière aboutissant à une performance et une performativité de la féminité. Ces deux derniers concepts seront surtout étudiés en tenant compte de l'article rédigé par Josette Féral⁶⁴.

Il s'agira surtout dans le troisième chapitre de répondre aux questionnements suivants : où se situe réellement la figure de l'intellectuelle dans le système de genre binaire ? Peut-on amener l'idée d'un « protestantisme » de ce système qui suggérerait ainsi un genre propre à la femme intellectuelle ? Enfin, faut-il réellement entrevoir cette figure comme un tout achevé et perceptible ou faudrait-il plutôt considérer cette dernière à travers ses contradictions ? L'on verra comment les deux intellectuelles à l'étude se retrouvent aux prises entre les antipodes formés du féminin et du masculin. En effet, Beauvoir et Leduc, à la suite de l'observation de figures féminines, relèvent dans leur entourage la présence du procédé du travestissement qui les pousse à tenter une « mode masculine ». Cette mode garçonne qui fut un véritable tournant durant les années 1920 ne semble pas être adaptée aux deux intellectuelles qui se tournent vers deux figures masculines très influentes dans leur parcours respectif : le père et le couturier. L'un va s'improviser en critique de mode des plus sévères (chez Beauvoir) alors que l'autre va, au contraire, représenter une source d'inspiration importante pour l'intellectuelle (chez Leduc). Dans le premier rapport, l'on relèvera surtout une paternité symbolique de l'intellectuelle accordée au dandy. Pour ce qui est du deuxième rapport, il permet surtout de réconcilier l'intellectuelle avec cette adoration (presque dévalorisante) de *la créatrice*. Le positionnement de cette figure entre les antipodes composant le système du genre binaire semble toujours problématique ; il sera étudié à travers la théorie des identités sexuelles (l'on tiendra compte surtout des travaux entrepris par Judith Butler⁶⁵) de même qu'à travers les études menées sur le travestissement et sur la présence du « masculin » chez l'intellectuelle (l'on pense à l'ouvrage de Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber⁶⁶ et à l'étude de Françoise Rétif⁶⁷), mais aussi en tenant compte

⁶³ Béatrice Slama, *op. cit.*

⁶⁴ Josette Féral, *op. cit.*

⁶⁵ Judith Butler, *op. cit.*

⁶⁶ Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre », 2011.

⁶⁷ Françoise Rétif, *Le masculin dans les œuvres d'écrivaines françaises : « il faut beaucoup aimer les hommes »*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 169, 2016.

des travaux menés sur cette « mode à la garçonne » (notamment celle de Suzanne Marchand⁶⁸ et de Steven Zdatny⁶⁹).

⁶⁸ Suzanne Marchand, « La " garçonne " : un nouveau modèle féminin (1920-1929) », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, vol. 4, n° 2, Les Éditions Cap-aux-Diamants inc., 1988, p. 19-20.

⁶⁹ Steven Zdatny, « La mode à la garçonne, 1900-1925 : une histoire sociale des coupes de cheveux », *Le Mouvement social*, n° 174, Association Le Mouvement Social, 1996, p. 23-56.

Chapitre 1 – Mode & Apprentissage

À l’occasion de l’entrevue entreprise sous la direction de Boutang, Violette Leduc fera une autre importante confidence : « [...] je crois que c’est ma grand-mère qui a rendu ma mère très chic, elle avait un chic terrible et beaucoup de personnalité dans sa toilette et dans son physique⁷⁰ ». Ce témoignage présente le souci porté à la toilette non seulement en tant qu’héritage féminin, mais aussi et surtout en tant que véhicule identitaire. À la lumière de ce qui précède, l’on ne peut ainsi s’empêcher de s’interroger sur « l’importance de l’apparence au XIX^e siècle » telle que relevée notamment par Sinead Helena Furlong :

The intense nineteenth-century focus on dressing the body (even the tiny body) and on observing the weekly variations of fashion through the widespread dissemination of fashion journals is not only indicative of the importance of appearance in the nineteenth century and the propensity for consumption and waste, but also of the growing focus on the child as future adult⁷¹.

Si l’on en croit l’étude menée par Furlong, ce souci porté à l’apparence s’avère particulièrement manifeste chez les petites filles : « The intense contemporary focus on female appearance and desirability meant that girls, observing their mothers and older siblings' behaviour, were more likely to be aware of the importance of their appearance than were boys⁷² ». Les mères se présentent alors en tant que principales transmettrices de cet héritage ; un héritage *du* féminin à *travers* le féminin. Toutefois, partant du principe stipulé par Giorcelli : « Fashion, in fact, “is inherently given to irony and paradox; a new fashion starts from rejection of the old and often an eager embracing of what was previously considered ugly⁷³ [...] » et bien que la mode soit, toujours selon cette dernière, « plus ou moins saisissable grâce à la littérature⁷⁴ », la transmission de la mode représentera un véritable souci pour les figures maternelles. L’on verra alors apparaître une confrontation marquante entre le « surhabillement » des petites filles additionné à l’extrême féminité affichée dans la presse de l’époque et une culture de l’effacement, constituante essentielle de l’idéal féminin véhiculé. Considérant ces différents faits relatés, le genre littéraire du *Bildungsroman* semble offrir le cadre idéal à l’observation de ces dynamiques de transmission et de tensions intergénérationnelles. Ainsi, si l’on

⁷⁰ Pierre-André Boutang, *op. cit.*

⁷¹ Sinéad Helena Furlong, *op. cit.*, p. 10.

⁷² *Ibid.*, p. 11.

⁷³ Cristina Giorcelli, « Fashion in 20th-Century Literature », dans Cristina Giorcelli, *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Oxford University Press, 2017, p. 13.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1.

suit la structure relativement chronologique des deux romans d'apprentissage *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir et *La bâtarde* de Violette Leduc, l'on peut entrevoir cet apprentissage de la petite fille de la fin du XIX^e siècle et de la jeune femme du début du siècle suivant : apprentissage de la mode *dans* la littérature, mais également et surtout *aux frontières* et *en parallèle* de celle-ci. La littérature de même que la presse féminine deviendront alors les outils principaux dont bénéficiera la jeune fille pour assimiler l'élément clé de transmission : « l'idéal féminin ».

Apprentissage de l'héritage : littérature et mode, objets d'une transmission féminine

Étant donné son caractère que certains nommeront « transitoire⁷⁵ », il est difficile de fixer la mode, de la figer, de la représenter dans son mouvement. Toutefois, les concepts d'« héritage » et d'« apprentissage » impliquent souvent une réapparition temporelle qui prend la forme de « générations », et de ce fait suggère un certain mouvement dans le temps. L'idée même d'un *idéal féminin hérité* né d'un alliage entre modes et temps est avant tout inspirée par une lecture de l'ouvrage, *Le deuxième sexe* : « [...] l'idée de féminité est définie artificiellement par les coutumes et les modes⁷⁶ [...] ». À travers une subtile, mais percutante formulation métonymique, Simone de Beauvoir dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* brosse le portrait du mouvement de passation des générations féminines : « Dans un cagibi à la violente de corroierie, reposaient des générations de bottes et de bottines⁷⁷ ». Ce qui est mis de l'avant dans cet extrait c'est bien la synecdoque restrictive « des générations de bottes et de bottines » ; description qui nous permet d'entrevoir la mode dans sa continuité à travers le terme de « générations » (mis au pluriel), mais aussi et surtout à travers la mise à proximité des « bottes » et des « bottines » qui figurent une image du défilement des générations de femmes et de petites filles, représentées non pas à travers leur essence, mais plutôt à travers l'habillement. Cet accessoire de mode insiste d'autant plus sur le mouvement (de la marche).

Héritage au féminin

L'habillement devient ainsi le symbole même de la transmission, du mouvement de passation : « J'arborais ces jours-là une robe bleue en jersey de soie, léguée, par ma cousine Annie, et

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (tome 2) - L'expérience vécue*, op. cit., p. 591.

⁷⁷ *Idem*, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 105.

qui s'ajustait sur moi au hasard⁷⁸ ». L'encadrement du terme « léguée » par deux signes de ponctuation (virgules) met l'accent sur ce qualificatif faisant référence à l'héritage qui n'est pas simplement mentionné dans la phrase, mais qui du fait de sa position syntaxique est l'objet même de cette affirmation. Dans *La bâtarde* de Violette Leduc, cet héritage semble être symbolisé par un vêtement en particulier :

[...] j'enlevais le manteau violet que m'avaient donné les amies de mon père : un manteau original. Je me demandais par quelle petite fille il a été porté. Je jouais un rôle quand j'enfilais les manches, quand je le boutonnais, quand je serrais le col⁷⁹.

Ce dernier extrait vient une fois de plus accentuer l'effet de particularité de l'habillement hérité ; cette accentuation se manifeste ainsi à travers le déterminant défini « le », le qualificatif « violet », mais aussi et surtout à travers la répétition suivant les deux points « un manteau original ». L'héritage est explicitement mentionné dans les deux premières phrases de l'extrait, notamment à travers les verbes « avaient donné » et « a été porté ». Ces deux verbes sont, par ailleurs, associés à des sujets féminins (« les amies de mon père » et « petite fille »). De plus, la dernière phrase de l'extrait est ponctuée d'une anaphore avec la répétition du marqueur temporel « quand », ce dernier étant suivi d'une seconde répétition (celle du manteau) et qui se retrouve dans la même phrase à trois reprises à travers une synecdoque restrictive : les termes « les manches », « les boutons » (sous-entendus dans le verbe « boutonner ») et « le col » réfèrent tous à un objet unique (le manteau violet). C'est alors que le caractère hérité de cet habillement transparaît dans le cérémonial décrit tout au long de la phrase ; cérémonial qui se manifeste dans « le jeu de rôle⁸⁰ » de même que dans la série d'actions décrites dans un ordre bien précis, une à une ; ce qui crée un certain étirement temporel de l'action. En outre, dans un autre extrait de *La bâtarde*, le processus d'héritage du vêtement est décrit dans son entièreté :

Des années passèrent, j'oubliai leur prix [des chaussures]. J'avais hérité d'une cendrillon sortie de la misère. J'ouvrais la boîte, je vérifiais leur qualité. L'or et le chevreau veillaient dans leur chapelle. D'autres années passèrent, je les offris à Mme Welsch, la secrétaire de Denise Batcheff⁸¹.

Ce dernier extrait est encadré par deux affirmations temporelles (« des années passèrent », « d'autres années passèrent ») qui marquent respectivement l'acte d'hériter (à travers le verbe « avais hérité ») et celui de léguer (à travers le verbe « offris »). Il est également à noter la similarité de cet extrait avec

⁷⁸ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁰ Il sera question plus amplement de ce procédé dans le chapitre suivant.

⁸¹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 214-215.

tous ceux étudiés précédemment ; ces derniers mettant tous de l'avant l'inscription de l'héritage dans un cadre exclusivement féminin. Aux termes de ce qui précède, l'on peut relever la pertinence de cet héritage et son inscription dans le corps littéraire tel que mentionné par Shoshana-Rose Marzel : « [...] les vêtements transmis [...] détiennent une véritable valeur de témoignage, transmettant par le biais littéraire leur apparence et leur effet immédiat⁸² ».

Héritage littéraire, héritage rose

Tout comme l'objet de mode, « l'objet littéraire » est également un élément central de l'héritage *au* féminin *du* féminin. En effet, l'acte de transmission du vêtement est facilement transposable dans le cas de la littérature ; cette dernière faisant également l'objet d'une transmission spécifiquement féminine :

Des livres de la Bibliothèque Rose traînaient chez nous. Comment étaient-ils venus ? Céline, notre plus proche voisine, la jeune fille sacrifiée qui soignait sa mère et sa grand-mère alitées, nous les prêtait⁸³.

La protagoniste fait mention dans ce dernier extrait de la « Bibliothèque Rose » qui représente en soi une collection de livres destinée aux jeunes filles ; collection héritée du siècle précédent (XIX^e siècle⁸⁴). En outre, « les livres de la Bibliothèque Rose » font l'objet d'une personnification ; ce qui donne l'impression que ces livres « cohabitent » avec la protagoniste, créant une certaine proximité nécessaire à la transmission de l'élément hérité. De plus, la présence de l'héritage au féminin dans cet extrait se manifeste à travers l'omniprésence de noms féminins : « Céline », « proche voisine », « la jeune fille sacrifiée », « sa mère », « sa grand-mère ». Il est à noter également la disposition des trois derniers noms relevés qui suggère une certaine gradation, illustrant la lignée matrilineaire sans pour autant impliquer réellement cette dernière dans l'acte de transmission. Ainsi, à travers les dires de la protagoniste l'on comprend que l'héritage littéraire féminin provient principalement de l'« axe horizontal de la communauté⁸⁵ [et] de la sororité⁸⁶ », autrement dit, ce dernier ne se fait pas à partir de la lignée matrilineaire, mais plutôt à travers la voisine. Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, il

⁸² Shoshana-Rose Marzel, *op. cit.*, p. 307.

⁸³ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁴ La Bibliothèque Rose a fait l'objet de nombreuses recherches qui ont non seulement retracé son évolution (l'on pense aussitôt à l'ouvrage d'Armelle Leroy intitulé *La saga de la Bibliothèque rose* (2006)), mais aussi et surtout les répercussions produites à la suite de la publication de cette collection destinée principalement à l'enfance (se référer aux recherches entreprises par Ruth Carver Capasso (2003) et par Jane Newland (2013)).

⁸⁵ Terme emprunté à l'ouvrage d'Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation : Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Éditions XYZ, 2013, p. 19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

est davantage question de cette lignée matrilineaire, ou telle que la nommerait Evelyne Ledoux-Beaugrand l'« axe vertical de la généalogie⁸⁷ » : « [...] je lisais aussi les romans de la " Bibliothèque de ma fille ", qui avaient distrait l'adolescence de ma mère et qui occupaient tout un rayon de mon armoire⁸⁸ [...] ». À travers cet extrait, l'on retrouve une autre collection destinée spécifiquement aux jeunes filles ; ce qui témoigne de la multiplicité des ouvrages consacrés à un lectorat purement féminin et de l'intérêt apporté à l'apprentissage du féminin dès l'enfance. En effet, dans une étude menée par Fatima Zohra Boughazi, l'on soulève le voile sur l'intérêt porté, principalement au XIX^e siècle (intérêt qui sera prolongé jusqu'au XX^e siècle), à créer une littérature enfantine engagée ; littérature à travers laquelle les petites filles peuvent entreprendre une véritable projection : « Les petites filles qui ont une histoire deviennent un objet d'intérêt, ce nouveau sujet qui traverse les classes et les trames⁸⁹ [...] ». Il est également question dans cette étude « d'une littérature des petites filles » qui s'adapterait aux différentes époques :

La petite fille a donc bien une histoire et on peut en suivre les méandres dans la littérature, du modèle de la jeune fille accomplie de la période prérévolutionnaire, en passant par l'âge romantique, qui réévalue l'enfance et la femme jusqu'au triomphe de la littérature enfantine, pour arriver au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁹⁰.

Enfin, le dernier extrait cité des *Mémoires d'une jeune fille rangée* présente un héritage littéraire féminin provenant directement de la figure maternelle⁹¹. Cet héritage est relevé à travers la description qu'entreprend la protagoniste de ces romans lus « qui avaient distrait l'adolescence de [sa] mère⁹² » et qui « occupaient tout un rayon de [son] armoire⁹³ ». Cette dernière mention est particulièrement intéressante, car elle présente l'élément féminin hérité dans un espace partagé à la fois par les objets de mode et les ouvrages littéraires (« l'armoire ») ; le fait qu'il occupe « tout un rayon » marque l'importance, l'ampleur de même que la visibilité de l'héritage féminin dans la vie de la protagoniste. Littérature et mode se côtoient ainsi à travers l'acte même d'héritage *du féminin par le féminin*.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁹ Fatima Zohra Boughazi, « L'Éducation par les histoires chez la Comtesse de Ségur : Essai de recherches en littérature enfantine », *Mémoire de magistère*, Université Abou-Bakr Belkaid Tlemcen, 2014, p. 26.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁹¹ Il sera question de cette transmission de la figure maternelle (de manière plus détaillée) dans un développement ultérieur de ce même chapitre.

⁹² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 122.

⁹³ *Ibidem*.

Apprentissage du sacré : une lecture *religieuse* de la mode

En outre, il se trouve que la littérature et la mode trouvent un autre point de correspondance : elles représentent toutes les deux des systèmes de valeurs contrôlés avec rigueur. Certains parleraient même de véritables « autorités morales⁹⁴ » (lorsqu'il est question plus spécifiquement du discours présenté dans les revues de mode) ; d'autres iraient jusqu'à présenter la mode comme « cette déesse⁹⁵ absolue du moment [...] qui régissait, comme jamais, non seulement les toilettes mais aussi les propos, les façons d'être⁹⁶ [...] ». Ces systèmes de valeurs sont les véhicules premiers de « préceptes » et d'« idoles » ; éléments qui amènent à évoquer de manière presque conséquente le religieux, le sacré. Il serait alors pertinent de s'interroger sur ce véritable engouement du siècle pour la mode ; en partie expliquée dans l'introduction de l'étude portant sur « la mode dans le quotidien des femmes » de Jocelyne Mathieu :

Le XX^e siècle a particulièrement invité les femmes à s'occuper du paraître de leur environnement et de leur propre apparence ; chaque décennie a projeté ses paramètres de la beauté, de l'élégance, du chic et du moderne. Les conseils sont directs ou implicites, notamment dans les magazines⁹⁷.

L'on s'inspire alors des propos de Mathieu pour suggérer une première correspondance entre les dogmes présentés à travers la littérature et les diktats de la mode.

Récits de lectures : entre dogmes et diktats

Cette étude entreprise par Mathieu nous permet ainsi de développer l'hypothèse de la transmission d'une série de *dogmes* issue des différentes lectures d'ouvrages littéraires et de la presse féminine de l'époque. Cette hypothèse sera quelque peu confirmée à travers le récit d'une lecture faite par Beauvoir dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Dans *Les Vacances* de M^{me} de Ségur, un des personnages racontait une histoire de fantôme, de cauchemar, de drap souillé qui me choquait autant que mes parents ; je liais alors l'indécence aux basses fonctions du corps ; j'appris ensuite qu'il participait tout entier à leur grossièreté : il fallait le cacher ; laisser voir ses dessous ou sa peau – sauf en quelques zones bien définies – c'était une incongruité. Certains détails vestimentaires, certaines attitudes étaient aussi répréhensibles qu'une indiscrete exhibition. Ces interdits visaient particulièrement l'espèce

⁹⁴ Philippe Aries et Georges Duby, *Histoire de la vie privée (Tome 5) - De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, 1999, p. 127.

⁹⁵ L'on verra dans un développement ultérieur de cette présente partie en quoi cette métaphore est intéressante et révélatrice d'une conception et d'une lecture particulières de la mode.

⁹⁶ Évelyne Sullerot, *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 70.

⁹⁷ Jocelyne Mathieu, « La mode dans le quotidien des femmes : l'apport des magazines », *Les Cahiers des dix*, n° 65, Les Éditions La Liberté, 2011, p. 227.

féminine ; une dame " comme il faut " ne devait ni se décolleter abondamment, ni porter des jupes courtes, ni teindre ses cheveux, ni les couper, ni se maquiller [...] : si elle transgressait ces règles, elle avait mauvais genre⁹⁸.

Tout au long de cet extrait, le discours de la narratrice s'imbibe d'un vocabulaire à connotation négative attribué au corps et à son exposition ; vocabulaire qui vient s'entremêler aux différentes actions évoquant le procédé d'apprentissage (« je liais », « j'appris »). La lecture de l'ouvrage de la Comtesse de Ségur devient en elle-même « un apprentissage à la négative », c'est-à-dire que les différentes constatations se font suite à un effet de « choc » rapporté dans l'affirmation comparative « une histoire [...] qui me choquait autant que mes parents » et par l'inscription de l'adverbe « alors ». La présence de cet adverbe n'est en rien anodine puisqu'elle marque les premiers apprentissages de la narratrice en tant que conséquences immédiates de la lecture faite par cette dernière (« je liais alors l'indécence aux basses fonctions du corps »). Ainsi, la petite fille à la suite de sa lecture assimile petit à petit l'acte de cacher son corps comme un précepte dont l'incontestabilité se manifeste à travers une succession de phrases déclaratives contenant des formulations de restriction telles que « il fallait que » ou par la locution verbale présentative « c'est » ou encore par l'usage des termes « ces interdits » et « ces règles ». Le ton est alors marqué : à travers la mise en place de ces impératifs, la petite fille entreprend un apprentissage « à la négative » par lequel elle assimile la fonction première de la mode, celle de couvrir le corps. En effet, l'apprentissage de la mode à travers la littérature se présente sous la forme d'une incantation perceptible à travers l'anaphore se trouvant à la fin de l'extrait, qui se caractérise par la répétition de l'adverbe de négation « ni » (« ni se décolleter abondamment, ni porter des jupes courtes, ni teindre ses cheveux, ni les couper, ni se maquiller »). Accompagnées de l'affirmation comparative « certains détails vestimentaires [...] étaient aussi répréhensibles qu'une indiscreète exhibition », ces actions énumérées précédemment qui relèvent pour la plupart des conventions d'habillement propre à l'héritage de l'époque attestent un apprentissage de la mode qui se fait bel et bien grâce à l'objet littéraire. La mode se révèle ainsi être avant tout un ensemble de règles ; aspect qui est notamment décrit par François Baudot dans son ouvrage intitulé *Fashion: The Twentieth Century* : « Fashion governed the sort of behaviour that was acceptable, what you could wear and what you were allowed to say⁹⁹ [...] ».

⁹⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 113.

⁹⁹ François Baudot, *Fashion : The Twentieth Century*, New York, Universe, 1999, p. 8.

Revue de mode ou bible féminine

Dans *La bâtarde*, l'« apprentissage religieux » de la mode se fait à travers la presse féminine et plus précisément par le produit-phare de cette dernière : le magazine. Ainsi, adoptant le point de vue de Leduc, la lecture du magazine ne représente en aucun cas une « lecture superficielle » (contrairement aux ouvrages considérés comme les classiques de la littérature), mais s'apparente davantage à une « lecture biblique » :

Je voulais embellir. Hermine acheta d'autres numéros de *Vogue*, de *Fémina*, du *Jardin des Modes*. J'apprenais par cœur les bienfaits du tonique, de l'astringent – l'ennemi du pore dilaté –, de la mousse à nettoyer, de la crème nourrissante, du jus d'orange, de la poudre abricot. Ma tête dans les mains, je lisais conseils, avertissements avec anxiété. Rides, patte d'oie, pellicules, points noirs, cellulite atteignent l'aigu des calamités de Jérémie. Je lisais, je relisais de page en page mes points noirs, mes rides, mes pores dilatés, mes cheveux qui tombaient. De page en page je me désolais sans me regarder. Je voulais rajeunir avant ma vingt-cinquième année. Je le voulais pour *Vogue*, *Fémina*, *Le Jardin des Modes*. Couronnée de bigoudis, je buvais mon jus d'orange pour mes vitamines, mon teint¹⁰⁰.

Dans l'ensemble de l'ouvrage, les revues de mode sont présentées par la protagoniste en une trinité omniprésente : « *Vogue*, *Fémina*, *Le Jardin des Modes* ». L'acte d'apprentissage lui-même est teinté d'une certaine piété et d'une forme de prosternement ressenties à travers les deux affirmations « j'apprenais par cœur » et « ma tête dans les mains, je lisais conseils, avertissements avec anxiété ». L'effet de répétition propre à l'écriture leducienne s'empare de cet extrait pour créer une sonorité qui rappelle l'incantation ; cette répétition s'applique surtout au verbe « lire », à la mention « de page en page » (présentée à deux reprises dans deux phrases successives) et à la trinité « *Vogue*, *Fémina*, *Le Jardin des Modes* ». L'on irait même jusqu'à suggérer l'analogie entre « la couronne de bigoudis » (dont il est question à la toute fin de l'extrait) et « la couronne d'épines » (relevant de l'imaginaire biblique). En outre, l'on relève les désirs d'embellir, de rajeunir qui n'appartiennent pas à la protagoniste, mais qui deviennent plutôt des sacrifices entrepris au nom de la trinité « *Vogue*, *Fémina*, *Le Jardin des Modes* ». À la lumière de tous ces éléments précédemment relatés, l'acte de lecture de la revue de mode bien loin d'être anodin apparaît à travers cet extrait comme une lecture anxieuse, répétitive, voire comme une lecture religieuse. La mode héritée à travers les magazines apparaît alors comme une mode effrayante, surpuissante, sévère. Cette analogie mode-religion se poursuit à travers le récit de *La bâtarde* :

¹⁰⁰ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 245-246.

J'allumais des cierges en pensée pour *Vogue, Fémina, Le Jardin des Modes*, j'éclairais d'intimité le pays mystérieux de la grande couture, celui des robes et des manteaux visibles dans mes bréviaires, invisibles dans nos rues¹⁰¹.

Encore une fois, l'extrait débute par la mention de la trinité composée des principaux magazines féminins de l'époque accompagnée d'un vocabulaire religieux qui devient presque indissociable du récit d'apprentissage : « cierges », « bréviaires ». De plus, l'univers de la mode apparaît alors comme étant voilé d'une aura de mystère qui est surtout ressentie à travers les termes d'« intimité » et de « pays mystérieux ». L'on retrouve également un jeu antithétique entre « le visible » et « l'invisible » associant « les robes et les manteaux » aux « bréviaires » (ouvrage religieux). Ce dernier marque non seulement la mode à travers l'écrit, donc de ce qui est de l'ordre du « visible » (les vêtements ne sont « visibles » que dans les ouvrages religieux et sont « invisibles » dans les rues), mais relègue également la mode au domaine du religieux, du mystique, de la croyance en ce qui est « invisible ». Les revues féminines se présentent non pas seulement en actants de l'apprentissage de la mode, mais également comme une institution qui exerce une véritable emprise sur son lectorat. En effet, tel que relevé précédemment à partir d'une étude menée par Philippe Aries et Georges Duby, les magazines féminins sont décrits comme étant de « nouvelles autorités morales [qui] dispensent chaque semaine à des millions de lecteurs des conseils plus ou moins intimes, qu'ils n'ont même pas eu besoin de solliciter¹⁰² ». On leur attribue un rôle qui s'apparente au domaine du religieux à travers cette dernière affirmation : « au confessionnal anonyme répond le conseil à domicile¹⁰³ » ; rôle qui a été également relevé par Gilles Lipovetsky en ces termes :

En propageant auprès d'un public féminin de plus en plus large des flots d'informations esthétiques, des photographies de mode, des conseils relatifs à l'apparence et à la séduction, la presse féminine s'est imposée comme un agent de démocratisation du rôle esthétique de la femme¹⁰⁴.

À la lumière de tout ce qui a été relevé précédemment, les récits de lectures de Leduc s'avèrent véritablement percutants à la suite de leur mise en confrontation avec d'autres récits de lecture (d'œuvres considérées comme appartenant à une littérature dite « classique ») :

Je prenais un livre, je l'ouvrais sur mes genoux, je le feuilletais. Les histoires de la comtesse de Ségur m'ennuyaient. [...] Les illustrations, leur couleur noirâtre, l'habillement, la forme des mollets des petites filles modèles, leur coiffure, leurs bottines cossues me plaisaient plus que le texte¹⁰⁵.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰² Philippe Aries et Georges Duby, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Gilles Lipovetsky, *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, p. 194.

¹⁰⁵ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 55.

Dans cet extrait, l'engouement relevé précédemment fait place à une lecture volontairement retardée (à travers l'énumération d'actions introduisant l'extrait et précédant l'action de lire : « je prenais un livre, je l'ouvrais sur mes genoux »), mais aussi, et surtout à une lecture superficielle. C'est ainsi que les différentes manifestations du verbe lire relevés dans les précédents récits de lecture sont alors substituées par le simple geste de « feuilleter ». De plus, l'acte de lecture est relégué à la catégorie des activités indésirables lorsque la protagoniste marque « les histoires de la comtesse de Ségur » comme « ennuyantes ». Dans un autre ordre d'idées, les préoccupations premières de la narratrice relèvent de très près de la mode vestimentaire ainsi que du paraître des personnages ; préoccupations énumérées à la toute fin de l'extrait : « Les illustrations, leur couleur noirâtre, l'habillement, la forme des mollets des petites filles modèles, leur coiffure, leurs bottines cossues ». Cette énumération est mise en comparaison avec l'ensemble du texte qui perd de son importance et de l'intérêt que lui porte la protagoniste. Cette lecture particulière et cet intérêt chez une enfant très jeune pour l'habillement (se manifestant à travers des grands classiques de la littérature) se poursuivent lorsque la narratrice affirme que « les animaux de La Fontaine [lui] semblaient trop pompeusement accoutrés¹⁰⁶ ». L'expérience de lecture se résume pour ainsi dire au couplage de l'adverbe « pompeusement » et du qualificatif « accoutrés » qui marque une fois de plus un intérêt porté exclusivement à l'habillement des personnages de fiction. Ces deux récits de lectures des classiques littéraires beaucoup plus critiques et distantes sont diamétralement opposés aux lectures plus immersives des revues de mode qui semble pour ainsi dire exercer une véritable emprise sur la protagoniste.

D'autre part, cette répétition caractéristique de l'écriture leducienne permet de maintenir l'idée d'un calque de l'apprentissage de la mode sur l'apprentissage religieux (lecture répétitive, croyance en l'invisible, etc.) ; écriture qui fait notamment s'entremêler au cours des lectures anxieuses des revues de mode, beauté et douleur (évoquant la célèbre maxime « il faut souffrir pour être belle »). Le cadrage religieux devient alors une condition indispensable à l'expression des récits de lecture des revues de mode : « J'ai ouvert les yeux, j'ai ouvert mes revues de mode. Des noms de modistes, des noms de couturiers réchauffaient le papier. Je recevais le baptême de l'élégance¹⁰⁷ ». L'anaphore relevée à partir des répétitions successives de l'affirmation « j'ai ouvert » permet de créer un rapprochement entre le fait d'« ouvrir les yeux » (qui marque souvent un éveil) et celui d'« ouvrir les revues de mode ». Cette lecture devient de ce fait le rituel marquant l'éveil de la protagoniste (il n'y a aucun obstacle syntaxique

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 247.

entre les deux premières affirmations ; l'anaphore annule la pause imposée d'ordinaire par la virgule). De plus, lire des revues de mode apparaît comme un élément « illuminant » (caractéristique religieuse première). Toutefois, l'extrait cité ne contient pas qu'une seule anaphore : la phrase suivante est également constituée des répétitions successives de la mention « des noms de ». Cette double répétition s'ajoute aux précédents extraits pour préciser le ton incantatoire voulu et maintenu. À travers une analogie se basant sur la sonorité et la rythmique des phrases, ce passage est présenté à la manière d'une prière murmurée et répétée. Cette alliance de l'univers de la mode avec l'imaginaire religieux se confirme lorsque la protagoniste affirme : « Je recevais le baptême de l'élégance ».

Il convient de récupérer cette expression fort éloquente de « baptême de l'élégance » et de l'appliquer au récit beauvoirien qui à l'inverse de celui de *La bâtarde* révèle non pas une lecture religieuse de la mode, mais un réel souci du paraître amené par la pratique religieuse. Cette pratique oblige la protagoniste à porter une attention particulière à la toilette et lui accorde une reconnaissance identitaire instantanée :

Quand l'aumônier du cours Désir m'eut prise en main, je devins une petite fille modèle. [...] J'entrai dans une confrérie enfantine, " Les anges de la Passion ", ce qui me donna le droit de porter un scapulaire [...]. Vêtue de tulle, coiffée d'une charlotte en dentelle d'Irlande, j'avalai ma première hostie¹⁰⁸.

Ce qui ressort de cet extrait, c'est surtout le lien de causalité qui lie le qualificatif de « petite fille modèle » au « droit de porter un scapulaire », au fait d'être « vêtue de tulle » de même qu'à celui d'être « coiffée d'une charlotte en dentelle d'Irlande ». L'ensemble des détails portés aux vêtements religieux survient à la suite de l'affirmation de la protagoniste « je devins une petite fille modèle » (présentée à la manière d'une consécration ultime). Cette pratique religieuse qui se manifeste avant tout à travers l'habillement évoque ainsi chez la petite fille une association instinctive entre mode vestimentaire et reconnaissance.

Le culte du *modèle*

À travers ses premières pratiques religieuses, la petite fille se voit ainsi introduite à l'univers de la mode. Cette importance de l'habillement et des accessoires ainsi que le défilé entrepris souvent dans le plus grand cérémonial ont leur importance et lui accordent une valorisation déterminante dans sa constitution identitaire : être *à la mode* devient alors une visée, une quête. Très vite, se met en place une imagerie qui permet à la jeune fille de se projeter à travers les représentations multiples de figures

¹⁰⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 42-43.

féminines influentes de l'imaginaire biblique, mais aussi et surtout à travers les photographies très en vogue des *modèles*¹⁰⁹ présentées dans les revues féminines de la fin du XIX^e siècle telles que soulignées par François Baudot :

When, in 1890, [...] [fashion magazines] began to include photographs, their influence became even more pronounced. [...] The actresses, society beauties and women about town who were featured in them were in effect the fashion models of their day¹¹⁰.

Si l'on se fie aux dires de Baudot, ces représentations féminines se voient accorder un rôle de modèles, voire d'« idoles » (amenant de nouveau cette analogie mode-religion). Le culte de ces icônes féminines a été notamment relevé dans les deux romans d'apprentissage à l'étude. Ainsi, la protagoniste des *Mémoires d'une jeune fille rangée* puise ces « clichés iconiques » directement de l'univers religieux :

La tunique déchirée de sainte Blandine révélait la blancheur de ses flancs [...]. Je n'avais jamais vu d'adultes qu'hermétiquement vêtus ; moi-même, en dehors de mes bains [...] on m'avait appris à ne pas regarder mon corps, à changer de linge sans me découvrir. Dans mon univers, la chair n'avait pas droit à l'existence¹¹¹.

C'est à travers la représentation visuelle de « sainte Blandine » et de son habillement que l'apprentissage du rapport de la jeune fille au corps est remémoré ; cet apprentissage se révèle dans l'extrait à travers l'affirmation « on m'avait appris ». Le choix de la forme impersonnelle insiste sur cet apprentissage qui est à la fois « hérité » et « de mode » puisqu'il semble approuvé par une collectivité. La protagoniste poursuit sa formulation impersonnelle tout en mettant de l'avant l'approbation sociale avec l'affirmation marquant le début de la dernière phrase de l'extrait : « dans mon univers ». À travers l'opposition (qui constitue l'élément central de cet extrait) entre « la tunique déchirée de sainte Blandine » et les « adultes hermétiquement vêtus », la protagoniste relègue la figure de la sainte au rang d'idole (figure qui ne pourrait en aucun cas appartenir au monde réel puisque ce dernier exige un habillement total, la mode d'un corps entièrement couvert). Le rapprochement à l'idole se fait ainsi à travers ce qui la caractérise en tout premier lieu, son habillement : « Je me drapai dans la blanche tunique de sainte Blandine livrée aux lions¹¹² [...] ». Il se fait également à travers « la poupée » (élément important de l'éducation de la petite fille du XX^e siècle qui, souvent à travers des jeux de rôles, personnalise à la fois la figure de l'éducatrice et celle de l'élève¹¹³) que la protagoniste

¹⁰⁹ L'on préférera l'usage de ce terme plutôt que de celui de « mannequin » (davantage utilisé dans la langue française) dans le but de souligner non seulement l'aspect iconique de ces figures féminines idéalisées, mais aussi et surtout l'influence que ces dernières exercent sur le lectorat féminin de l'époque.

¹¹⁰ François Baudot, *op. cit.*, p. 53.

¹¹¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 81.

¹¹² *Ibid.*, p. 24.

¹¹³ L'on pourrait se référer à une étude assez intéressante sur le sujet entreprise par Marie-Françoise Boyer-Vidal, « L'éducation des filles et la littérature de poupée au XIX^e siècle », dans Bernard Bodinier, Martine Gest, Paul Pasteur

nomme « Blondine » : « [...] ma poupée Blondine, descendue du ciel une nuit de Noël avec la malle qui contenait son trousseau¹¹⁴ ». Ce dernier extrait enlève tout doute quant à l'analogie entre la poupée et la sainte : mis à part l'attribution du même nom (à une lettre près), le fait d'être « descendue du ciel une nuit de Noël » attribuée à la poupée un caractère « religieux » incontesté. Ce qui est également marquant dans ce récit c'est « la malle qui contenait son trousseau » ; la poupée est ainsi indissociable de sa toilette. Par association, la petite fille fait une fois de plus l'apprentissage du corps qui doit être habillé, qui doit être couvert : elle fait ses premiers pas dans la compréhension du concept de mode.

En outre, la presse féminine (l'on pense aux innombrables revues de mode de l'époque) de même que la littérature constituent de véritables véhicules de modèles. Une affirmation de la protagoniste des *Mémoires d'une jeune fille rangée* vient ainsi le suggérer : « [...] les livres seuls, et non le monde dans sa crudité, pouvaient me fournir des modèles¹¹⁵ [...] ». C'est à travers le qualificatif « seuls » que l'on arrive à saisir l'importance du rôle bien spécifique (et unique, semble-t-il) de la littérature (et de la presse féminine) dans l'apprentissage de la jeune fille du XX^e siècle. Dans *La bâtarde*, ce sont essentiellement les revues de mode qui font découvrir à la protagoniste ces modèles qui la marqueront tout au long du récit :

Elle vivait son bonheur dans l'objectif du photographe de *Vogue*, elle abandonnait sa chevelure. Lady Abdy, nous lisions son nom au-dessous de la photographie, reflétait la grâce et la distinction. Abeille insatiable, je me gorgeais de ses traits, je m'enivrais de sa beauté en profondeur. [...] Elle régnait¹¹⁶.

À la suite de la lecture de cet extrait, l'on ne peut s'empêcher de repenser aux constatations émises par Baudot (précédemment relevées) ayant fait part de l'impact des photographies de mode. À travers ce passage, Leduc relate la découverte du modèle nommée « Lady Abdy¹¹⁷ » au cours de la lecture d'une

et Marie-Françoise Lemmonier-Delpy (dir.), *Genre & Éducation : Former, se former, être formée au féminin*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Hors collection », 2018, p. 217-233. Le titre du chapitre « De la poupée éduquée à la poupée éducatrice » est révélateur de la forte présence des poupées dans le processus d'apprentissage de la petite fille du XIX^e siècle, mais aussi du début du XX^e siècle. Dans son essai intitulé *Le deuxième sexe (tome 2)*, Simone de Beauvoir précise le rôle de la poupée dans l'apprentissage de la mode de la petite fille (à travers une projection totale) : « [...] la fillette dorlote sa poupée et la pare comme elle rêve d'être parée et dorlotée ; inversement elle se pense elle-même comme une merveilleuse poupée ». Elle poursuit ainsi : « L'analogie entre la femme et la poupée se maintient à l'âge adulte [...] » constatation qui se prête bien au genre littéraire du roman d'apprentissage (genre qui nous donne non seulement une visualisation de l'apprentissage dans son origine, mais aussi et surtout un aperçu des effets et des répercussions de cet apprentissage en suivant bien souvent la linéarité temporelle du cheminement de la vie de la protagoniste). La figure de la poupée, bien que fortement présente dans l'apprentissage de la mode de la petite fille du XX^e siècle, ne sera pas étudiée dans ce présent travail, car elle ne se manifeste pas suffisamment dans les deux ouvrages à l'étude.

¹¹⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁶ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 214.

¹¹⁷ À la vue de quelques revues *Vogue* de l'époque, il est possible de constater que Lady Abdy fut effectivement un modèle privilégié des grandes maisons de haute-couture et des photographes de mode de l'époque.

revue de mode (« *Vogue* »). Il est à noter en premier lieu l'identification tardive de cette figure féminine dont le nom n'apparaît qu'à la deuxième phrase de l'extrait. Ce dévoilement progressif couvre la modèle¹¹⁸ d'une certaine aura mystérieuse alors que la mention « dans l'objectif du photographe de *Vogue* » relègue cette dernière définitivement à un espace fictionnel. Ne faisant pas partie du monde réel, l'existence de la modèle est plutôt exclusive à l'espace restreint de l'objectif. De plus, les termes de « grâce » et de « distinction » s'associent pour entreprendre la consécration de « Lady Abdy » qui devient ainsi la représentation d'un idéal. Par ailleurs, le dernier passage de l'extrait présente une expérience assez particulière, à travers laquelle une importante constatation s'impose : la lecture de mode n'est pas anodine, c'est plutôt une expérience sensorielle, voire mystique. En effet, la métaphore qui associe la lectrice à une « abeille insatiable » permet le dévoilement de deux verbes (« me gorgeais » et « m'enivrais ») qui se substituent à l'acte de lire : la beauté et la mode ne sont alors pas simplement lues, mais consommées, absorbées. Le choix de deux verbes qui mettent de l'avant l'intensité de la consommation de la mode à travers la presse féminine (intensité sur laquelle l'on insiste avec la précision « en profondeur ») ne passe pas inaperçu : la photographie du modèle se transforme en une sorte d'icône ; la modèle elle-même se voile de mystère, se couvre d'attributs et s'apparente de ce fait beaucoup plus à une « idole ». À la seule vue de la photographie, la modèle n'a pas de nom : elle représente un idéal ; son mouvement n'est possible qu'à l'intérieur des délimitations marquées par « l'objectif du photographe » : elle transcende le monde réel et s'anime véritablement dans le cadre fictionnel de la revue de mode. Enfin, à la manière d'une déclaration, d'une conclusion (la phrase très courte « elle régnait » marque davantage cet effet), la protagoniste affirme le « règne » du modèle sur la lectrice à travers l'omniprésence de l'icône admirée dans le récit d'apprentissage : « Il y a autre chose. Lady Abdy le sait. Lady Abdy est belle pour l'éternité¹¹⁹ [...] ». Le nom répété à travers une anaphore marque une fois de plus cette emprise du modèle, la forte répercussion qui se poursuit et qui ne s'oublie pas. Il y a également une double insistance dans le dernier extrait : d'un côté, sur le savoir du modèle et d'un autre côté, sur sa beauté « éternelle » (mettant en lumière son attribut surnaturel). Cette double insistance semble confirmer les précédentes constatations : le règne de ce que l'on pourrait nommer définitivement « idole » est total et se manifeste à la fois à travers l'intellect et l'apparence¹²⁰. Enfin, la protagoniste insiste sur le véritable apprentissage que représente cette expérience de lecture sensorielle, mystique à travers laquelle elle prend connaissance de « l'idole » (de cette importante

¹¹⁸ Même si ce terme est ordinairement décliné au masculin ; il a été volontairement accordé au féminin dans un souci de bien illustrer l'apprentissage *au* féminin.

¹¹⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 263.

¹²⁰ L'on verra dans un développement ultérieur pour quelle raison l'association du règne à travers l'intellect et l'apparence représente bel et bien une utopie féminine de l'époque.

figure à la mode de l'époque) : « [...] j'entrai dans le local du Fox Institute, je me trouvai près de la caisse. Près de la caisse où Lady Abdy demandait ses rendez-vous, payait ses soins. *Vogue* et *Fémina* me l'avaient appris¹²¹ ». C'est essentiellement à travers la dernière phrase de l'extrait que les revues de mode sont dévoilées en tant que principaux véhicules d'apprentissage.

Apprentissage par la mère, déesse de l'élégance

La littérature de même que la presse féminine ne sont pas les seules à prodiguer les différents *modèles* qui guideront la jeune fille à travers son apprentissage de la mode. En effet, dans les romans à l'étude, la figure de la mère est un élément incontesté du processus d'éducation des deux protagonistes. Toutefois, et tel que le relève Marie-Françoise Lemonnier-Delpy dans une étude portant exclusivement sur la relation « fille(s)-mère(s) dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* », il existe un « niveau ordinaire » et un « niveau extra-ordinaire¹²² » au rôle d'éducatrice de la figure maternelle. Cette dernière doit ainsi « intégrer [sa] fille au monde féminin¹²³ » à travers une initiation à l'univers de la mode marquée sous le signe de la contradiction.

Apprentissage du *bien paraître*

Durant tout le procédé d'apprentissage, les protagonistes assimilent des concepts aussi abstraits que « la mode » et « la fiction », mais s'exposent également et de façon beaucoup plus percutante à l'utopie. Ainsi, le culte du modèle se transpose sur la mère, figure incontestée des récits d'apprentissage à l'étude. En effet, la figure maternelle est véritablement sublimée et devient une idole de l'élégance et de la beauté (qualificatifs qui se présentent toujours en duo) ; c'est ainsi que l'on retrouve une première analogie entre mère et divinité dans le récit de Beauvoir :

Aussi pénétrée de ses responsabilités que papa en était dégagé, elle prit à cœur sa tâche d'éducatrice. Elle demanda des conseils à la confrérie des " Mères chrétiennes " et conféra souvent avec ces demoiselles. Elle me conduisait elle-même au cours, assistait à mes classes, contrôlait devoirs et leçons ; elle apprit l'anglais et commença d'étudier le latin pour me suivre. Elle dirigeait mes lectures, m'emmenait à la messe et au salut [...]. A tout instant, jusque dans le secret de mon cœur, elle était mon témoin, et je ne faisais guère de différence entre son regard et celui de Dieu¹²⁴.

¹²¹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 273.

¹²² Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, *op. cit.*, p. 14.

¹²³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (tome 2) - L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁴ *Idem*, *Mémoire d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 54-55.

À travers cette description, l'on arrive à saisir toute l'importance et le sérieux du rôle d'éducatrice tenu en premier lieu par la figure maternelle. En effet, la comparaison avec le père (que l'on exclut de ces tâches éducatives) est juxtaposée à une affirmation clé (« elle prit à cœur sa tâche d'éducatrice ») : la précision « à cœur » s'associe au qualificatif « pénétrée » alors que la mention « sa tâche d'éducatrice » constitue un rappel, un dévoilement des responsabilités de la figure maternelle. Ce parallélisme qui joue sur les limites mêmes de la répétition crée une insistance inévitable, voire éloquente de l'attribution du rôle d'éducatrice à la mère et de l'importance de ce dernier. Dans la phrase suivante, il y a présence d'un cadrage religieux : « elle demanda des conseils à la confrérie des " Mères chrétiennes " et conféra souvent avec ces demoiselles ». La répétition du terme « la confrérie » par la présence du verbe « conférer » qui le suit de très près marque une seconde insistance : la religion devient ainsi un outil d'apprentissage nécessaire à la figure maternelle. S'ensuit alors une longue énumération d'actions qui accorde à la mère à la fois le rôle d'éducatrice et celui d'élève. Ce léger vacillement du pouvoir de la mère est en effet ressenti à travers les oppositions entre les verbes « apprit » et « commença d'étudier » ainsi qu'entre le verbe « me suivre » et les verbes d'action « dirigeait » et « m'emmenait » (l'extrait se conclut pourtant par le rôle dominateur de la mère, en l'occurrence, celui d'éducatrice). Dans cette même lignée et suivant une gradation qui s'étale sur l'ensemble de l'extrait, le pouvoir accordé à la figure maternelle atteint son apogée à la toute dernière phrase. Les deux affirmations d'ouverture créent un effet d'intensité progressif qui nous mène vers l'affirmation finale contenant une analogie des plus éloquents entre la mère et Dieu. Cette analogie se poursuit dans l'extrait suivant :

[...] tout reproche de ma mère, le moindre de ses froncements de sourcils, mettait en jeu ma sécurité : privée de son approbation, je ne me sentais plus le droit d'exister. Si ces blâmes me touchaient si fort, c'est que j'escomptais sa bienveillance¹²⁵.

Les hyperboles relevées dans l'affirmation « le moindre de ses froncements de sourcils » (qui intensifie et détaille l'énoncé précédent « tout reproche de ma mère ») de même que dans celle qui s'ensuit (« mettait en jeu ma sécurité ») marquent l'emprise de la mère sur la jeune protagoniste. L'effet de ces hyperboles n'a pas le temps de s'estomper que déjà on leur fait succéder une troisième annoncée par les deux points (« privée de son approbation, je ne me sentais plus le droit d'exister »). C'est bien à travers ces hyperboles successives que l'emprise maternelle est véritablement expérimentée notamment et surtout par « le droit d'exister » qui est généralement attribué, selon l'imaginaire biblique, par Dieu.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 56.

Dans *La bâtarde*, Leduc semble entretenir des rapports similaires à la mère :

Elle se drape dans sa chemise de nuit rose, sa chemise de nuit chaude et simpliste du magasin " Guyenne et Gascogne ". J'attends la suite. Je la regarde, je vois un orage dans le marbre. C'est un caractère imbattable¹²⁶.

L'acte de « se draper » voile la mère d'un effet de mystère. La répétition du vêtement par lequel « elle se drape » (« sa chemise de nuit ») crée une mise en parallèle des qualificatifs « rose » et « chaude » qui suggèrent plutôt des attributs propres au corps, à la chair (et non à un vêtement) ; ce qui accentue la perte des repères usuels, le déroutement des sens et l'effet de mystère. Le qualificatif « simpliste » de même que l'inscription du vêtement dans un contexte réel par la présentation de son lieu de provenance (le magasin « Guyenne et Gascogne ») contrastent avec les éléments relevés au début de l'extrait ; ce qui participe à cet effet de déroutement. L'opposition qui s'ensuivra est introduite par une répétition du regard et provoque un second contraste : la chaleur du vêtement-chair s'oppose ainsi à la froideur du marbre. C'est à travers ce dernier élément (« marbre ») ajouté à celui d'« orage » que la mère se transforme en véritable divinité. L'on retrouve cette même analogie dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « [...] je redoutais cet éclair orageux qui enlaidissait son visage [...] »¹²⁷. Beauvoir ajoutera également un peu plus tard dans le récit :

Mais aussi, quand ses yeux brillaient d'un éclat orageux, ou quand simplement sa bouche se fronçait, je crois que je craignais, autant que ma propre déchéance, les remous que je provoquais dans son cœur¹²⁸.

Ces deux derniers extraits marquent une insistance sur le pouvoir divin octroyé à la mère (qui peut aller jusqu'à provoquer « la déchéance » de la protagoniste ; hyperbole dont l'effet est accentué par la mise en opposition avec l'adverbe « simplement ») et qui se manifeste à travers la double métaphore de l'orage (avec une semi-répétition sonore qui porte à confusion avec les termes « éclair » et « éclat »). Il est à noter également la colère de la figure maternelle « divinisée » qui est véritablement redoutée ; c'est ainsi que se fait l'apprentissage de l'opposition beauté-laideur à travers notamment l'humeur de la mère. Il est question enfin de ce même pouvoir (à l'intensité presque calquée) dans le dernier extrait étudié de *La bâtarde*. En effet, la dernière affirmation (« c'est un caractère imbattable ») introduite par une locution verbale présentative « c'est » relègue définitivement la figure maternelle au rang du « surhumain ». De plus, le double regard est vain face à la divinité qui, bien que

¹²⁶ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 10-11.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 57.

figée dans le marbre, n'en demeure pas moins invisible. Cette impuissance du double regard se retrouve dans un second extrait de *La bâtarde* :

Je t'ai vue nue, je t'ai vue te donner des soins intimes. Aucune mère n'aura été plus abstraite que toi. Ta peau, tes jambes, ton dos quand je le lave, le baiser du matin que je te demande n'ont pas de réalité. Où te rencontrer¹²⁹ ?

Le double regard introduit ainsi l'extrait à travers une anaphore (« je t'ai vue [...], je t'ai vue [...] »). Bien que le regard (le double regard !) éclaire le corps maternel jusque dans son intimité à travers les termes « nue », « soins intimes », mais aussi à travers le démantèlement de ce corps par l'énumération « ta peau, tes jambes, ton dos [...] » ; ce double regard est pour la seconde fois vain puisque les membres corporels énumérés « n'ont pas de réalité », puisque la mère est reléguée au rang « d'abstraction » (dans la comparaison hyperbolique « aucune mère n'aura été plus abstraite que toi ») et enfin, puisque cette dernière est introuvable dans la réalité (dans le questionnement final « où te rencontrer ? »). L'hypothèse de la « mère divinisée », de « la mère irréaliste », de « la mère surpuissante », de « la mère idéalisée » dans son corps, dans ses vêtements, dans sa chair de marbre est remise de ce fait de l'avant. La figure maternelle n'est pas que simple divinité, mais elle manifeste un véritable contrôle sur la jeune protagoniste : « Elle m'effraie, elle me subjugue ; je me perds dans ses yeux. J'ai six ans, je goûte sa jeunesse, sa beauté sévère¹³⁰ ». Les deux verbes successifs « m'effraie » et « me subjugue » relèvent d'une forte emprise. Encore une fois, le regard est associé à une perte dans l'affirmation « je me perds dans ses yeux ». Cet apprentissage à l'impératif de la figure maternelle initie la petite fille au regard, mais aussi et surtout à une « consommation » de la beauté : « Je goûte sa jeunesse, sa beauté sévère » ; c'est de cette manière que Leduc s'approprie cet héritage de la féminité à partir du corps même de sa mère. Ce procédé ne va pas sans rappeler le récit de lecture de la revue de mode (étudié précédemment) durant lequel la narratrice « consomme » la beauté du modèle.

Enfin, il est question d'une caractéristique primordiale de la mère (que l'on retrouve chez les deux protagonistes à l'étude) suggérée dans le dernier extrait : cette « beauté sévère » qui associe la mère à une véritable représentation du « beau-idéal ». Dans le récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cette dernière caractéristique dévoile la mère en véritable « muse » qui, à travers sa toilette, émerveille la petite fille :

Ma mère, plus lointaine et plus capricieuse, m'inspirait des sentiments amoureux : je m'installais sur ses genoux, dans la douceur parfumée de ses bras,

¹²⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 35.

je couvrais de baisers sa peau de jeune femme ; elle apparaissait la nuit, près de mon lit, belle comme une image, dans sa robe de verdure mousseuse ornée d'une fleur mauve, dans sa scintillante robe de jais noir¹³¹.

C'est surtout à travers la comparaison « belle comme une image » suivie par une métaphore à travers laquelle la robe est associée aux éléments de la nature que s'entremêlent mode et expression littéraire pour traduire conjointement la beauté. La mère s'éloigne progressivement tout au long de l'extrait à travers le superlatif « plus lointaine », la mention « sa peau de jeune femme » (qui exclut toute individualité en inscrivant la mère dans le regroupement plus générique des « jeunes femmes »), la comparaison « belle comme une image » (qui fige la mère dans le cadrage sous-entendu de l'image et délimite de ce fait son existence aux frontières de cet espace abstrait) et, enfin, plus subtilement, à travers la métaphore filée présentée à la fin de l'extrait où la figure maternelle est définitivement perdue sous « ses robes ». C'est à travers cet éloignement que la mère est davantage idéalisée.

Bien qu'inspirant les plus beaux élans poétiques, l'emprise maternelle n'en demeure pas moins une réalité en se manifestant de diverses façons au cours de l'apprentissage de la mode. Il est ainsi possible que son caractère orageux inculque à la jeune protagoniste les *dogmes* d'élégance, de beauté et cette quête essentielle de plaire :

Elle m'examinait, elle me révisait. [...] Mes deux tresses à la mode du village, elle les méprisait. [...] le soir près du poêle, elle murmura : « Comme tu es devenue campagnarde. » [...] Elle me blessa avec un couteau. [...] Je croyais, dans le clair de lune, que je n'étais plus son enfant parce que je manquais de séduction¹³².

L'emprise maternelle se manifeste principalement à travers la figure de répétition relevée au début du passage (répétition du pronom « elle » en anaphore et répétition suggérée par la présence des deux verbes synonymes « m'examinait » et « révisait »). La mère s'improvise, par la suite, en critique sévère lorsque la protagoniste affirme : « mes deux tresses à la mode du village, elle les méprisait ». Il est à remarquer dans cette dernière affirmation la mise en accent de l'objet de mode (ou plus précisément « à la mode du village ») qui est produite par les deux portions de la phrase interchangées. Cette critique aura des effets dévastateurs sur la protagoniste ; effets se manifestant sous la forme d'une gradation qui s'étale sur l'ensemble de l'extrait. Les répercussions de cette critique sont remarquables du fait de l'intensité des effets que cette dernière produit sur la narratrice ; intensité ressentie à travers les deux dernières affirmations contenant des hyperboles, où notamment le « manque de séduction » est associé à un rejet total de la maternité. À cet effet perturbant, se juxtapose un apprentissage un peu plus joyeux : « Une jeune fille et une jeune femme. Pacte de grâce. Je l'ai embrassée, elle a répondu : " Ma

¹³¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 10.

¹³² Violette Leduc, *op. cit.*, p. 68.

robe te plaît-elle ? " Nous parlions de sa toilette dans le taxi¹³³ ». Ce dernier extrait de *La bâtarde* présente un moment de complicité entre Leduc et sa mère ; complicité traduite par la conjonction de coordination « et » qui établit une liaison syntaxique de « la jeune fille » avec « la jeune femme » de même que par l'affirmation « pacte de grâce » qui insiste sur cette liaison positive. De plus, il y est question d'un apprentissage de la mode : la figure maternelle pousse sa fille à émettre une critique lorsqu'elle lui demande « ma robe te plaît-elle ? » ; apprentissage qui se poursuit à travers l'affirmation « nous parlions de sa toilette » et la mention de ce lieu insolite qu'est « le taxi ». Cette expérience se poursuit à travers un autre passage du récit de Violette Leduc :

Nous dépensions sans compter quand nous choisissons de la lingerie, des chemisiers chez Mme Wyamme. Ma mère se donnait à ses achats. Je flânais, je rêvais dans le magasin [...]. Je ne voyais pas le chemisier neuf sur le buste de ma mère [...]. « Est-ce qu'il te plaît ? » me grondait ma mère. « Il me plaît », disais-je dans un autre monde, le monde de la désolation douceuse. « Sois à ce que tu fais, dis ce que tu penses. Est-ce qu'il te plaît ? s'impatientait ma mère. – Il me plaît », disais-je plus haut. [...] Je souriais au flot de dentelle de Valenciennes. [...] J'accourais, nous discussions tissus, garnitures, coupe, encolures, ma mère chuchotait : « Il te regarde. Si tu voyais comme le fils Wyamme te regarde ! Toi, ne le regarde pas¹³⁴. »

À travers la description de cette expérience de magasinage, l'on note surtout la répétition de la question « est-ce qu'il te plaît » émise par la mère et qui fait écho au questionnement relevé précédemment (« ma robe te plaît-elle ? »). L'apprentissage est suggéré alors lorsque l'objet de mode doit être constamment interrogé dans sa capacité de plaire. De plus, bien qu'au départ, la protagoniste semble véritablement désintéressée par le magasinage (qu'elle vit comme une expérience de la déroute, du flânage, de l'aveuglement, de l'errance), les résultats de l'apprentissage de mode se concrétisent pourtant vers la fin de l'extrait lorsque Leduc s'adresse directement « au flot de dentelle de Valenciennes » et à travers le verbe « accourir » qui précède une longue énumération d'éléments relatifs à la mode et qui sont « discutés » avec la mère (« tissus, garnitures, coupe, encolures »). Enfin, l'on retrouve un apprentissage contradictoire qui impose à la fois le regard et le non-regard lorsque la figure maternelle constate et ordonne : « Il te regarde. Si tu voyais comme le fils Wyamme te regarde ! Toi, ne le regarde pas ». Par ailleurs, cette contradiction est mise de l'avant dans un autre passage du récit de Leduc : « Ma mère encourageait ma coquetterie. " Enlève-la [la robe], sale gâtée ", dit ma mère. Je penchais du côté de l'intimité maternelle¹³⁵ ». L'opposition entre la première affirmation et les paroles de la mère présentées en discours direct atteste de ce côté paradoxal de l'apprentissage maternel.

¹³³ *Ibid.*, p. 152.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 92-93.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 137.

L'usage de l'impératif marque également le contrôle absolu de la figure maternelle sur la toilette de sa fille.

Cet apprentissage de la mode à l'impératif est également décrit dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « Ma mère, excédée de travail, m'habillait avec négligence ; mes robes informes accentuaient ma gaucherie. Gênée par mon corps, je développai des phobies¹³⁶ [...] ». Beauvoir précise également : « Ma mère m'habillait mal et mon père me reprochait d'être mal habillée : je devins une souillon¹³⁷ ». Ces deux derniers extraits présentent un second rôle de la figure maternelle, cette dernière n'étant pas qu'éducatrice de la mode, mais véritable « styliste » de sa fille. Les choix stylistiques (ou l'absence de choix dans le cas du premier extrait) ont une conséquence réelle et directe sur le bien-être identitaire de la protagoniste : l'on remarque pour ainsi dire une superposition des deux conséquences énumérées « je développai des phobies » et « je devins une souillon ». De plus, ces choix se traduisent syntaxiquement par la présence d'un vocabulaire à connotation péjorative : « avec négligence », « robes informes », « gaucherie », « m'habillait mal », « mal habillée » (l'effet péjoratif produit par ces deux dernières affirmations est accentué par leurs présentations successives en chiasme). Dans le récit *La bâtarde*, ce rôle de styliste-couturière attitrée est également octroyé à la figure maternelle :

Ma mère préparait une jupe à plisser chez la plisseuse de la couleur du cacao. Ma mère palpait, mesurait, épinglait, faufilait un automne à la douceur uniforme. Mon travail se préparait aussi dans la nouvelle jupe qu'elle m'offrirait. « Je fais tout pour toi, dit-elle ; je fais tout pour que tu sois contente. Qu'est-ce que tu as à me reprocher¹³⁸ ? »

Il est à noter, en tout premier lieu, la présence de la métaphore « ma mère [...] faufilait un automne à la douceur uniforme » qui marque une expression purement littéraire de la mode ; la mère-modèle, la mère-couturière inspire ainsi les plus beaux élans poétiques créant une véritable symbiose entre mode et littérature¹³⁹. Par ailleurs, l'anaphore (qui devient presque la figure de prédilection de la plume « leducienne ») met l'accent sur la mère qui accomplit une série d'actions présentée sous la forme d'une longue énumération : « palpait, mesurait, épinglait, faufilait [...] » ; actions qui seront condensées en un seul et même adverbe (« tout ») présenté dans la dernière affirmation émise par la mère. En effet, celle-ci résume les différentes tâches menées qui se rapportent au travail de couturière et qui sont résumées sous la forme d'une hyperbole (« je fais tout pour toi »). La deuxième affirmation

¹³⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 141.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 252.

¹³⁸ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 169-170.

¹³⁹ Cette symbiose sera également relevée lorsque Violette Leduc occupera le poste de « reporter de mode » ; symbiose sur laquelle reposera la relation entre l'auteure et les différents couturiers (qui sera étudiée au troisième chapitre de ce présent mémoire).

de la figure maternelle (« je fais tout pour que tu sois contente ») permet d'établir un lien entre le souci porté à la toilette et le bonheur de la protagoniste. Le questionnement final (« qu'est-ce que tu as à me reprocher ? »), enfin, rend la tâche maternelle irrévocable. À la lumière de tout ce qui a été précédemment relevé, la mère se voit octroyer le triple rôle de critique, styliste et couturière de mode : l'emprise est manifeste et le monopole exercé sur l'apprentissage de sa fille est flagrant.

Apprentissage du combat féminin : entre arènes et podiums

Dans son étude portant sur l'impact du prêt-à-porter dans la représentation de la femme parisienne, Alexis Romano attire l'attention sur une page très significative issue du tirage de l'année 1965 de la revue *Le petit écho de la mode* ; cette dernière illustrant un collage de six modèles (femmes) sur un cliché de l'Arc de triomphe du carrousel : « The title of the feature, "Ready-to-wear conquers Paris," re-appropriated the military meaning behind the monument, designating fashion's geography as a battlefield¹⁴⁰ ». Ainsi apparaît cette analogie tant prisée du « combat féminin » et conséquemment de la mode en tant qu'outil de combat. À ce propos, la figure maternelle (*les figures maternelles* dans le cas de l'extrait qui suit) amène les protagonistes à assimiler cet usage de la mode et de l'espace du défilé en tant que, successivement, arme et arène de combat :

Je suis la fille non reconnue d'un fils de famille, je dois rivaliser en soins, en médaille et chaînette d'or, en robes de broderie, en longues anglaises, en teint clair, en cheveux soyeux avec les enfants riches de la ville lorsque ma grand-mère me promène dans le Jardin public. L'ange se change en gouvernante. Dans la chambre c'est presque la misère [...] dehors c'est la représentation. Vanité des vanités ? Non. Ma mère et ma grand-mère sont intelligentes, elles ont de la personnalité, elles ont été écrasées l'une et l'autre à vingt ans, elles veulent combattre la malchance quand elles enrubannent une petite fille. Le Jardin public est l'arène, je suis leur petit torero, je dois vaincre les enfants cossus de la ville¹⁴¹.

Cet extrait débute par une longue énumération d'éléments (de parures, d'accessoires, de coiffures) à *la mode* de l'époque. Pourtant, ce qui frappe davantage c'est cette métaphore de la corrida (combat entre homme et taureau) qui crée une analogie percutante entre la petite fille et le « torero » (le qualificatif « petit » devient ainsi le dénominateur commun). Ainsi, la mode est explicitement présentée comme une arme de combat lorsque la protagoniste crée une seconde analogie entre les verbes « combattre » et « enrubanner ». L'aspect possiblement futile de la mode est mis de côté par la réponse (par la négative) au questionnement « vanité des vanités ? » ; la mode est alors un objet à considérer avec le plus grand sérieux puisqu'il représente un outil de combat féminin (« *elles* » veulent

¹⁴⁰ Alexis Romano, *Prêt-à-Porter, Paris and Women: A Cultural Study of French Readymade Fashion, 1945-68*, Bloomsbury Publishing, 2022, p. 16.

¹⁴¹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 31-32.

combattre »). Dans un autre ordre d'idées, le lieu où se déroule essentiellement ce combat féminin décrit précédemment semble être un endroit privilégié de l'époque, qui pourrait presque suggérer un podium de défilé réservé exclusivement au « genre féminin ». Ainsi, les parcs et les jardins deviennent les lieux de la représentation par excellence : « Au Luxembourg, on nous défendait de jouer avec des petites filles inconnues : c'était évidemment parce que nous étions faites d'une étoffe plus raffinée¹⁴² ». La protagoniste entreprend en ces termes le récit de la sortie au parc et ajoute : « Les autres petites filles étaient vêtues de soie brillante, de dentelles ; nous portions des robes de laine, aux couleurs mortes. J'en éprouvais un peu de malaise¹⁴³ [...] ». Dans ces deux extraits des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, l'on retrouve encore une fois le même lieu (le parc) sur lequel se déroule un combat social et exclusivement féminin ; combat qui met au défi les petites filles qui doivent être « le plus richement vêtues » pour gagner. Dans le tout premier extrait, l'apprentissage est traduisible à la fois par le verbe conjugué à la forme impersonnelle « on nous défendait » (« on » qui pourrait suggérer une collectivité féminine ; collectivité que l'on retrouve notamment dans « la confrérie des " Mères chrétiennes " ») et par la locution verbale présentative « c'était » suivie de l'adverbe « évidemment ». Le combat (gagné dans le premier extrait) est subtilement présenté à travers la métaphore « nous étions faites d'une étoffe plus raffinée » et plus précisément par la présence du comparatif « plus raffinée » qui joue avec le sens propre et le sens figuré du terme « étoffe » représentant à la fois « un tissu utilisé pour la confection d'habit », mais aussi « une nature, une qualité, une aptitude ». Le second extrait présente quant à lui un combat perdu ; perte devinée par les différentes oppositions constituant cet extrait : « la soie brillante » s'oppose alors « aux couleurs mortes » de même que le verbe « étaient vêtues » s'oppose au verbe « portions ». Cette dernière opposition est particulièrement éloquente : l'acte même de s'habiller n'a plus la même connotation, la même signification. Le verbe « porter » a dans ce cas une forte connotation péjorative (rappelle « le poids », « la pesanteur » de ce qui est mis).

Apprentissage de la visibilité et « cacophobie¹⁴⁴ »

Enfin, l'apprentissage dans ces deux derniers extraits se concrétise à la fois par la comparaison et par l'observation, procédés relevés notamment par Sinéad Helena Furlong : « Les petites filles apprenaient à négocier les constructions contemporaines de genre en observant et imitant les modèles du

¹⁴² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 65-66.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁴ La « cacophobie » est présentée comme étant la « peur de la laideur » dans l'ouvrage de Christine Mirabel-Sarron et Luis Vera, *Comprendre et traiter les phobies*, Paris, Dunod, coll. « Psychothérapies », 2012, p. 216.

comportement, de l'habillement et de la parole¹⁴⁵ ». Ces deux techniques d'apprentissage seront fréquemment utilisées par les protagonistes notamment lorsqu'elles sont en présence de leurs mères : « Quand par hasard on entendait sur l'avenue le roulement d'une automobile, maman et tante Marguerite quittaient précipitamment le parc pour s'en aller faire toilette¹⁴⁶ [...] ». Dans cet extrait des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Beauvoir fait part de l'observation de sa mère et de sa tante ; ces dernières marquant par leur action (« quittaient précipitamment le parc pour s'en aller faire toilette ») une fois de plus le parc comme le lieu premier de la représentation, comme le podium sur lequel défile le modèle féminin dans le but de plaire au plus de personnes possible ; Furlong spécifiera à ce propos :

It is clear then, that the public space, and particularly the park - where children begin to observe others and interact with them, where they begin to learn how important the body and appearance are in social relations, how to behave and emulate their elders, and perhaps even to distance themselves from, while remaining within bourgeois convention - is an essential space for the formation and observation of the *petite fille*, prototype of the bourgeois icon of female respectability and elegance and inevitably, to the eyes of contemporary phallogocentric society¹⁴⁷ [...].

Ainsi, Furlong insiste sur ce lieu d'apprentissage privilégié qu'est le parc et tout particulièrement sur les dynamiques de comparaison par lesquelles il est régi. La comparaison s'avère être effectivement un outil d'apprentissage marquant chez les protagonistes à l'étude si l'on se fie à leurs deux récits respectifs. Beauvoir spécifiera une ressemblance quelque peu égalitaire avec la figure maternelle : « [...] tout le monde disait que je lui ressemblais beaucoup¹⁴⁸ [...] » ; alors que Leduc fera plutôt usage du superlatif : « [...] de nous deux elle était la plus féminine, la plus belle¹⁴⁹ ». Cette dernière comparaison rappelle étrangement les modèles étudiées précédemment (la *modèle* issue de l'imaginaire religieux et celle présentée dans les revues de mode) qui sont de véritables représentations de *l'idéal féminin* et marquent de ce fait la figure maternelle dans cette lignée des « idoles » :

[...] je dis sans réfléchir : « Une femme enceinte, c'est laid. » [...] J'avais dit cela parce que je voulais encore ma mère élégante et svelte, ma mère coquette qui avançait, reculait devant la grande glace avec la patience d'un mannequin de maison de couture. Ses manchettes, sa guimpe à baleines, son immense chapeau choisi parmi tant d'autres me manquaient jusqu'à en gémir. Grosse, alourdie, elle mangeait des nouilles à tous les repas¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Sinéad Helena Furlong, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁷ Sinéad Helena Furlong, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 79.

D'une part, l'on retrouve une véritable métaphore de la mère-mannequin dans cet extrait dont le mouvement est reproduit à travers la formulation syntaxique : la répétition en anaphore de « ma mère », la proximité des verbes « avançait » et « reculait », l'énumération des accessoires (« ses manchettes, sa guimpe à baleines, son immense chapeau »), le vocabulaire à connotation méliorative (« élégante et svelte [...] coquette »). L'entassement syntaxique de tous ces éléments reproduit le désordre d'un défilé de mode ; le mouvement de va-et-vient, mais aussi l'éparpillement des différents vêtements et accessoires. D'autre part, il est question d'une phobie de la laideur maternelle dans le premier et le dernier segment de l'extrait (encadrant en quelque sorte et syntaxiquement « la représentation idéale de la mère-mannequin »). Cette phobie transparaît à travers l'affirmation « c'est laid » de même qu'à travers l'énumération finale des qualificatifs à connotation péjorative (« grosse, alourdie »). Cette peur est partagée par la protagoniste des *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Maman venait d'étrener une robe couleur tango. Louise dit à la femme de chambre d'en face : « Vous avez vu Madame comme elle est ficelée : une vraie excentrique ! » [...] « Ah ! dit Louise, c'est encore Madame qui crie comme un putois. » Excentrique. Putois. A mes oreilles, ces mots sonnaient affreusement : en quoi concernaient-ils maman qui était belle, élégante, musicienne ? [...] Je les voulais toutes les deux [maman et Louise] sans faille¹⁵¹ [...].

À travers ce passage, l'on retrouve surtout cette phobie de voir la figure maternelle critiquée (dans une perspective négative). Les termes à connotation péjorative (« excentrique » et « putois ») se répètent et leur succèdent (à travers un parallélisme) des termes à connotation positive (« belle, élégante, musicienne ») marquant alors une opposition percutante. Il est à remarquer également la différence entre l'énumération des termes péjoratifs répétés (séparés par des points, ce qui crée un effet de martèlement, de choc) et celle des termes positifs (séparés par la virgule usuelle, ce qui crée plutôt un ensemble, un tout cohérent). La « mère-idole » doit être pour ainsi dire et selon la protagoniste « sans faille ». À travers l'apprentissage de la mode par l'observation et la comparaison à la figure maternelle, les protagonistes saisissent les concepts de beauté et de laideur en attribuant une connotation positive à la première et une connotation péjorative à la seconde : la beauté devient indissociable de la figure maternelle, véritable idole, tandis que la laideur fait l'objet d'une véritable peur.

Par ailleurs, le parc en tant que lieu privilégié du tout premier défilé de la petite fille inspire un apprentissage de la visibilité ; une visibilité possible avant tout par le déguisement : « Déguisée en chaperon rouge, portant dans mon panier galette et pot de beurre, je me sentais plus intéressante qu'un nourrisson cloué dans son berceau¹⁵² ». Le déguisement porté par la petite Simone de Beauvoir lui

¹⁵¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁵² *Ibid.*, p. 9.

confère un certain intérêt (qu'elle amplifie à la suite de sa comparaison avec le nourrisson, figure reconnue pour attirer d'ordinaire l'attention) ; ce qui est d'autant plus intéressant c'est que cette comparaison semble se renverser un peu plus tard dans le récit (entre l'attention portée à la protagoniste et celle portée à sa sœur (le nourrisson)) : « [...] il [le père] marqua plus d'intérêt qu'autrefois à ma sœur, qui restait une jolie enfant. Il rayonnait de fierté quand elle parada, déguisée en " Belle de la Nuit¹⁵³ " ». L'effet produit par la présence de l'antonomase « Belle de la Nuit » semble proportionnel à cette « fierté rayonnante du parent ». De plus, l'acte de déguisement apparaît comme indissociable de celui du défilé : dans le dernier passage cité, on le retrouve à travers le verbe « parader ». Il est aussi question de cette sœur déguisée dans un autre extrait du même ouvrage :

A une fête organisée par son école, elle chanta, déguisée en bergère, de vieilles chansons françaises et je la trouvai éblouissante. Parfois elle allait en soirée et quand elle rentrait, blonde, rose, animée, dans sa robe de tulle bleu, notre chambre s'illuminait¹⁵⁴.

Encore une fois, l'exercice du déguisement se présente comme étant indissociable d'un certain mouvement que l'on retrouve dans le dernier extrait à travers le verbe « rentrer » de même que le qualificatif « animée ». Il est alors possible de déduire de ces deux derniers passages le constat suivant : la petite fille entame ses toutes premières expérimentations de la mode à travers l'exercice de déguisement (et conséquemment celui du défilé) et entreprend de ce fait sa toute première « performance¹⁵⁵ » de l'idéal féminin véhiculé. Dans un autre passage des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, il est question de cette performance de la féminité par le couplage déguisement-défilé : « Déguisée en Espagnole, je devais me pavaner en jouant de l'éventail [...]. Tous les regards fixés sur moi, et sentant mes joues s'enflammer, j'étais au supplice¹⁵⁶ ». La performance présentée dans cet extrait n'est pas des plus plaisantes : l'acte de défilé est décrit en véritable « supplice ». Leduc entretient un rapport similaire à cet exercice, l'un des tout premiers appris à la petite fille :

Nous préparions Noël au collège : je devais tenir le rôle du roi mage noir et jouer ensuite au piano une *Danse hongroise* de Brahms. Je répétais mon rôle de roi mage. La perspective de noircir mon visage le jour de la fête, ce visage qui me tourmentait, dont je devenais le souffre-douleur, la perspective de noircir mon gros nez me consolait. Le jour de la fête, je jouai donc le rôle du roi mage. Personne ne rit. Je voulais jouer aussi la *Danse hongroise* à l'abri sous ma peau noircie. La surveillante ne voulut pas. Je montai de nouveau sur l'estrade dans le hall. On tira les rideaux. Je jouai, de profil. Tout le monde rit. Ma mère, les professeurs me

¹⁵³ *Ibid.*, p. 149.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 414.

¹⁵⁵ L'on revient ici à la définition du concept de performance présentée par Féral : « La performance est faite d'actions qui se montrent, qui se donnent en spectacle (puisque « performer » c'est montrer le « faire ») ; elle est donc restauration de comportements et de représentations de comportements » (Josette Féral, *op. cit.*, p. 207).

¹⁵⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 142.

voyaient, m'écoutaient. Ce fut un déferlement de fausses notes. Plus ils riaient, plus je me trompais. Je vins retrouver ma mère dans la salle. Elle était froide et semblait désolée. Je regrettais la dépense pour une robe de serge bleue qu'elle m'avait offerte¹⁵⁷.

Au contraire des déguisements de la jeune fille rangée, la petite Violette Leduc doit performer un rôle masculin¹⁵⁸ qui s'avère véritablement caricatural. L'acte performatif devient un acte comique, ce qui a pour effet de provoquer une visibilité péjorative s'illustrant par l'inadéquation du vêtement à la mode dans ce contexte tout particulier. Ainsi, « la robe de serge bleue » offerte par la mère de la protagoniste amplifie le sentiment de honte éprouvé par cette dernière. L'échec retentissant de cette performance est également discernable à travers un récit entrepris par Beauvoir :

Un après-midi, dans le salon délivré de ses housses, sa mère se mit au piano et Yvonne, en robe d'Andalouse, jouant de l'éventail et de la prunelle, exécuta des danses espagnoles au milieu d'un cercle de jeunes gens ricaneurs¹⁵⁹.

À travers l'observation du personnage d'« Yvonne », la narratrice est témoin d'une performance semblable à la sienne qui très loin de provoquer la visibilité tant prisée déclenche plutôt les « ricanements » et concrétise de ce fait les peurs éprouvées précédemment par cette dernière. En somme, à travers ces performances diamétralement opposées (celle idéalisée de la sœur de Beauvoir et celles craintes et entreprises par le personnage d'Yvonne ainsi que par les deux protagonistes à l'étude) et illustrées par le double acte de déguisement-défilé de même qu'à travers cette phobie de la « laideur maternelle », Leduc et Beauvoir se retrouvent amenées vers un apprentissage tout à fait contraire : il n'est plus question de visibilité, mais plutôt d'un effacement encouragé par la figure maternelle.

Apprentissage de l'effacement ou la « cainophobie¹⁶⁰ maternelle »

En outre, l'on revient à un extrait étudié précédemment qui met de l'avant une expérience de la nouveauté au dénouement terrible : « Maman venait d'étrener une robe couleur tango¹⁶¹ ». Cette nouveauté repose dans le choix du tout premier verbe « venait d'étrener » (qui amène indéniablement le sens de « première fois »). C'est ainsi que la mère tente pour « la première fois », semble-t-il, l'expérience de la nouveauté à travers la mode et reçoit non pas des éloges, mais au contraire les plus rudes critiques. À travers l'observation d'expériences similaires de même qu'à travers des directives

¹⁵⁷ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁸ Il sera plus amplement question du « travestissement » dans le troisième chapitre et plus particulièrement du rôle et des conséquences de la présence masculine et de l'effet du masculin sur les deux intellectuelles à l'étude.

¹⁵⁹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 228.

¹⁶⁰ La « cainophobie » est présentée comme étant la « peur de la nouveauté » dans l'ouvrage de Christine Mirabel-Sarron et Luis Vera, *op. cit.*, p. 216.

¹⁶¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 27.

maternelles plus catégoriques, les protagonistes se voient transmettre « un apprentissage de l’effacement » : « Je ne me rendais évidemment pas compte que ma mère, en se hâtant de condamner la différence et la nouveauté, prévenait le désarroi que soulevait en elle toute contestation¹⁶² [...] ». Beauvoir associe ainsi dans un lien de cause-conséquence « la différence et la nouveauté » à la « contestation » et au « désarroi » de la mère (qui est de surcroît indésirable). La description de cette peur de la nouveauté se poursuit de façon plus poignante dans un autre extrait des *Mémoires d’une jeune fille rangée* :

Ainsi vivions-nous, elle et moi, dans une sorte de symbiose, et sans m’appliquer à l’imiter, je fus modelée par elle. Elle m’inculqua le sens du devoir, ainsi que des consignes d’oubli de soi et d’austérité. Mon père ne détestait pas se mettre en avant, mais j’apprenais de maman à m’effacer, à contrôler mon langage, à censurer mes désirs, à dire et à faire exactement ce qui devait être dit et fait. Je ne revendiquais rien et j’osais peu de chose¹⁶³.

À travers la description de la relation mère-fille, l’on est saisi par le récit d’une union qui atteint son paroxysme notamment par le choix du terme « symbiose » de même que par l’image de la fille « modelée » par la mère. L’apprentissage est visible par un choix de termes qui sont, d’une part, positifs (« m’inculqua le sens du devoir ») et, d’autre part, à forte connotation négative. Ainsi, tout ce qui relève de « l’apprentissage de l’effacement » est marqué par des termes péjoratifs tels que « des consignes d’oubli de soi et d’austérité » et par une longue énumération ponctuée de verbes appartenant au champ lexical de la « censure » : « à m’effacer, à contrôler, à censurer mes désirs ». S’ensuit également un parallélisme qui enlève toute mention possible à une quelconque tentative de nouveauté : « à dire et à faire exactement ce qui devait être dit et fait ». Les éléments syntaxiques de la phrase se répètent ainsi sans rien apporter de nouveau. Enfin, la dernière affirmation marque le résultat de cet apprentissage de l’effacement avec la présence de l’adverbe « rien » et la locution « peu de choses » (suggérant tous deux l’absence de nouveauté). De plus, cet apprentissage particulier pousse les deux protagonistes à associer, de manière presque inconsciente, cet effacement à un vêtement ou à un accessoire de mode :

Nous étions entrées dans la cordonnerie avec des talons bruyants mais nous partions dans l’effacement avec nos chaussons noirs de fausses orphelines. La silencieuse, proche parente de l’espadrille, feutre ce qu’elle foule : la pierre, le bois, la terre. Des anges nous donnaient leurs talons quand nous quittions la cordonnerie avec de la tristesse douillette qui descendait dans nos chansons¹⁶⁴.

¹⁶² *Ibid.*, p. 57.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 57-58.

¹⁶⁴ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 98.

L'apprentissage de l'effacement s'entreprind de manière plus ou moins explicite à travers la substitution « des talons bruyants » avec les « chaussons noirs ». La sonorité de cet effacement est reproduite à travers une assonance avec les sons [f], [s] et [ʃ] : « **effacement** », « **chaussons** », « **fausses orphelines** », « **silencieuse** », « **proche** », « **feutre** », « **foule** », etc. De plus, ces chaussons qui matérialisent à eux seuls cet apprentissage contradictoire semblent être connotés péjorativement du fait de leur couleur (noire), d'un côté, et de l'effet de « fausseté » qu'ils produisent (« de fausses orphelines »), d'un autre côté. Le vêtement (ou l'accessoire de mode dans ce cas) contient en lui seul le « diktat d'effacement » menant à un véritable paradoxe puisque le vêtement est ce que Roland Barthes considère « comme objet même du paraître¹⁶⁵ ». Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, l'objet premier de mode bien loin de servir les exigences du paraître, suggère à la jeune protagoniste l'effacement : « A vingt ans, engoncée dans des guimpes à baleines, habituée à réprimer ses élans et à enfouir dans le silence d'amers secrets¹⁶⁶ [...] ». Dans ce passage où il est question d'un souvenir de jeunesse de la mère déterrée par Beauvoir, le vêtement (ou dans ce cas les couches de vêtements), étant donné sa position dans la phrase (qu'il introduit suivant le marqueur temporel) entraîne une série d'actions et de termes qui relèvent pour la plupart d'un vocabulaire de « l'effacement » (« réprimer », « enfouir », « silence », « secrets ») dont l'effet est accentué par la présence du qualificatif « habituée ». Par ailleurs, non pas uniquement à travers les récits de son passé, mais également à travers sa relation présente d'avec sa fille, la figure maternelle, lors de la transmission de son apprentissage de l'effacement, provoque des répercussions immédiates sur sa progéniture :

J'enroule mes cheveux dans mes bigoudis, mes doigts chantent tes vingt-cinq ans, tes yeux bleus, tes cheveux noirs, ta frange modelée, ta guimpe, le tulle, ton grand chapeau, ma souffrance à cinq ans. Mon élégante, mon infroissable, ma courageuse, ma vaincue, ma radoteuse, ma gomme à m'effacer, ma jalouse, ma juste, mon injuste, ma commandante, ma timorée. Qu'est-ce que vont dire les gens ? Qu'est-ce que vont penser les gens ? Qu'est-ce que diraient les gens¹⁶⁷ ?

Cet extrait contenant une longue série d'énumérations représente l'ampleur de ces répercussions ; l'on y retrouve une retranscription syntaxique de la transmission maternelle. En effet, les déterminants possessifs liés à la deuxième personne du singulier se répétant en anaphore dans la première phrase font écho aux déterminants possessifs liés à la première personne du singulier qui encadrent cette même première phrase (se retrouvent au début et à la fin de celle-ci) et dont leur répétition en anaphore se poursuit à la phrase suivante pour représenter syntaxiquement la « symbiose » de la mère et de la

¹⁶⁵ Roland Barthes, « Langage et vêtement (Flügel. Hansen. Kiener et Truman) », *Critique*, n° 142, 1959, p. 242. Cité par Olivier Burgelin, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁷ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 23.

fille : le « tu » qui fait référence à la figure maternelle se retrouve alors de manière percutante dans tous les constituants du « je » de la protagoniste. Ainsi, les déterminants possessifs de la deuxième phrase (« mon élégante, mon infroissable, ma courageuse, ma vaincue, ma radoteuse, ma gomme à m'effacer, [...] ») concernent simultanément la mère et la fille et trouvent leur correspondance ultime dans l'affirmation « ma gomme à m'effacer » marquant les conséquences identitaires de l'apprentissage de l'effacement. De plus, il est à noter les différents éléments énumérés qui constituent pour la plupart des composantes propres à « l'apparence féminine » de l'époque et aux différents objets de préoccupation qu'elle soulève. Ces préoccupations relatives au paraître sont manifestées à travers les trois derniers questionnements qui se répètent sous des formes diverses. En observant davantage la figure maternelle, la protagoniste fait l'apprentissage simultané du bien paraître et de l'effacement : « Pas de bals, pas de sorties, pas d'amies. Dédaigneuse, fermée, exténuée. Le dimanche toujours couchée. La campagne t'ennuyait, la ville se retirait après que tu avais acheté cols, manchettes à la mode de 1905¹⁶⁸ [...] ». L'on note à travers cet extrait que bien que la mère s'affaire à se procurer les toutes dernières tendances, cela n'empêche en rien l'effet d'effacement qui s'impose par la négation répétée en anaphore, par l'énumération des qualificatifs à connotation péjorative, de même que par les différentes mentions des temps et des lieux dévidés du mouvement qu'ils suggèrent d'ordinaire et qui les caractérise.

En somme, il est important de mentionner le terrain privilégié que constitue le genre du roman d'apprentissage à l'observation des différentes manifestations de la mode qui semble porteuse de toutes les contradictions. Il est question de cette capacité du genre littéraire à présenter « l'irreprésentable » notamment dans l'introduction de l'ouvrage *The Voyage in : Fictions of Female Development* :

Literature, especially the novel, offers the complexity of form necessary to represent the interrelationships shaping individual growth. The desire to translate these interrelationships into a coherent narrative has produced a distinctive genre, the *Bildungsroman*, or novel of formation¹⁶⁹.

À travers les deux romans d'apprentissages, les protagonistes sont introduites à ce qui semble être leur héritage le plus important : *l'idéal féminin*. Cet héritage ne leur parvient qu'à travers des véhicules qui, tout comme la mode, sont eux-mêmes empreints de contradictions et de paradoxes. Ainsi, la littérature, la presse féminine et l'imaginaire religieux qui servent entre autres ce dessein font se confronter les

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Elizabeth Abel, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Hanovre-Londres, University Press of New England, 1983, p. 4.

deux protagonistes avec des concepts plus ou moins abstraits tels que « la fiction » et « l'utopie ». Dans son essai *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir précisera à ce propos : « À travers les images et les mots, elle [la fillette] découvre le sens des mots "jolie" et "laide" ; elle sait bientôt que pour plaire il faut " être jolie comme une image " [...] elle se compare aux princesses et aux fées des contes¹⁷⁰ ». La confrontation au concept d'utopie qui se produit à travers les différentes lectures des revues de mode est décrite par Barthes en ces termes : « [...] le vêtement féminin, tel qu'il est présenté, verbalement ou graphiquement, dans les publications de mode. On pourrait définir un tel vêtement comme une " utopie¹⁷¹ " ». Ce dernier concept va même jusqu'à déteindre sur la figure maternelle avec laquelle les protagonistes entretiennent des « rapports complexes¹⁷² ». La mère, figure idéalisée à travers « sa fictionnalisation », est porteuse d'un enseignement qui suit une lignée féminine, certes, mais qui n'en demeure pas moins contradictoire. C'est ainsi qu'à l'apprentissage du « bien paraître » (ou de ce que Josée Bergeron appellerait « tyrannie du paraître¹⁷³ ») s'oppose « un enseignement de la peur et de l'effacement ». Bien que les deux jeunes protagonistes naviguent dans l'espace sécuritaire de la fiction et de l'utopie, la réalité ne tarde pas à les frapper : *l'idéal féminin hérité* (traduit notamment par une performance incontestée et dictée de la féminité par les figures maternelles) qui représentait un lieu à la fois de repères et de pertes fait l'objet d'un profond questionnement. Cette première performance de la féminité s'actualise indéniablement et devient de ce fait *performativité* : le déguisement se transforme alors en véritable jeu de rôle et l'observation du féminin se poursuit et s'étale sur un spectre beaucoup plus large mettant en scène une figure véritablement intrigante, celle de *l'Intellectuelle*.

¹⁷⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (tome 2) - L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹ Roland Barthes, « "Le bleu est à la mode cette année" : Note sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode », *Revue française de sociologie*, vol. 1, n° 2, [Sciences Po University Press, Association Revue Française de Sociologie], 1960, p. 148.

¹⁷² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷³ Josée Bergeron, « À condition d'être femme. Violette Leduc ou quand la misogynie fait écrire », *Tessera*, vol. 36, 2004, p. 16.

Chapitre 2 – Mode & Intellectualisme

« Travailleuse des lettres¹⁷⁴ », « Bas-bleu », « Femme de tête », « Femme savante » ; l'*Intellectuelle* a été parée de tous les noms. Chacune de ces étiquettes met l'accent sur un qualificatif particulier, mais tous s'accordent à représenter l'élément féminin comme « étranger » à l'intellectualisme. Cet oxymore de « femme intellectuelle » se fait flagrant notamment avec l'apparition de la figure de « l'étudiante ». Ainsi, comme en témoigne l'historien français Gustave Cohen :

Si on me demandait, quelle est la plus grande révolution à laquelle nous avons assisté de nos jours, depuis la guerre, je ne dirais pas que c'est la mode des cheveux coupés, et des jupes courtes, mais l'invasion de l'Université par les femmes¹⁷⁵ [...].

La présence féminine dans les universités a tout d'abord été perçue comme une intrusion. Selon une étude entreprise par Carole Lécuyer, la problématique centrale qui se pose à la suite de cette intrusion des étudiantes est cette impossibilité à regrouper les caractéristiques de « féminine » et d'« intellectuelle » en la personne de la femme :

Une des images attribuées aux étudiantes est de ne pas être coquette, c'est en fait ce qui lui est recommandé. D'emblée est posée l'antinomie entre le « cerveau » et la « féminité » et l'« étudiante » et la « femme ». Une étudiante ne peut pas, ne doit pas être coquette, ni même élégante ; ces attributs sont réservés à « la » femme. Être femme et étudiante semble incompatible¹⁷⁶ [...].

Si l'on se penchait spécifiquement sur les différentes représentations de l'*Intellectuelle*, l'on relèverait les qualificatifs d'« extravagante », de « démodée », de « distraite » en tant que composantes essentielles de cette figure tout comme l'atteste Simone de Beauvoir dans son essai *Le Deuxième Sexe* : « [...] on trouve aussi ce mauvais goût généreux chez des adultes artistes ou intellectuelles plus fascinées par le monde extérieur que conscientes de leur propre figure¹⁷⁷ [...] ».

Bien qu'il semble conflictuel, le rapport de l'*Intellectuelle* à la mode n'en demeure pas moins existant ; d'autant plus que cette dernière participerait à un défilé permanent qui la pousse non seulement à questionner ce rapport, mais surtout à y percevoir une véritable quête identitaire. Dans les deux ouvrages à l'étude, la bâtarde et la jeune fille rangée sont soumises à un « apprentissage savant de

¹⁷⁴ Béatrice Slama, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁵ Gustave Cohen, *Les Nouvelles littéraires*, 1930. Cité par Carole Christen-Lécuyer, « Les premières étudiantes de l'Université de Paris », *Travail, genre et sociétés*, vol. 4, n° 2, Paris, La Découverte, 2000, p. 35.

¹⁷⁶ Carole Lécuyer, *op. cit.*, p. 4-5.

¹⁷⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (tome 2) - L'expérience vécue*, *op. cit.*, p. 390.

la mode ». Cet apprentissage est véhiculé à travers l'observation de différentes figures d'intellectuelles. Ce qui constitue le principal objet d'observation n'est pas plus « l'état d'âme » ou « les composantes identitaires » des autres figures d'intellectuelles, mais plus « la mode » qu'elles suivent ; autrement dit, les composantes répétitives dans l'habillement (incluant les coiffures et les senteurs) de celles-ci et ce qui en ressort. Existerait-il une mode propre à l'*Intellectuelle* ? Simone de Beauvoir et Violette Leduc semblent faire le récit d'un défilé qui s'étale sur l'ensemble de leurs romans d'apprentissage respectifs : elles ne sont pourtant pas qu'observatrices, mais elles s'improvisent en critiques averties de la mode de l'*Intellectuelle* et de l'apprentissage qu'elles en font. Outillées de ces observations et de ces critiques, les deux auteures tentent tant bien que mal de saisir leur propre rapport à la mode. Le défilé social se transforme alors en défilé privé exclusif ; c'est ainsi que l'épreuve fatidique de la glace provoque un véritable questionnement identitaire : l'*Intellectuelle* se doit-elle d'être coquette et séductrice ou doit-elle se déshabiller de tous ces atours qui composent sa féminité ? À la suite de ce face-à-face qui constitue un véritable tournant pour Beauvoir tout comme pour Leduc et à travers la mise en parallèle du double discours sur la mode (le dit et le non-dit), la révélation est la même pour les deux auteures : la glace est brisée en plusieurs éclats. La conclusion de ce défilé privatif : la figure de l'*Intellectuelle* n'est définissable et discernable qu'à travers un déséquilibre. Face à la découverte de ce « soi décentré¹⁷⁸ », les deux protagonistes se réfugient dans la constitution d'*une autre* plus rassurante. Usant de l'artifice, elles tentent tant bien que mal une performance de la féminité. Elles improvisent ainsi, bien loin des cadres sécurisants du parc, plusieurs défilés dans ce lieu impitoyable qu'est la rue.

Apprentissage savant de la mode

L'apprentissage de la mode tel qu'entrevu dans le chapitre précédent ne s'arrête pas aux frontières de l'enfance, mais se poursuit encore et toujours ; il se métamorphose pour correspondre davantage aux besoins de l'âge nouveau et des conditions environnantes. Tout ce qui entoure les deux auteures à l'étude s'improvisent en défilé permanent : l'observation est encore de mise. Ce qui attire, ce que l'on recherche pourtant n'est plus uniquement la « femme féminine », mais cette observation englobe un autre qualificatif tout aussi important, celui d'« intellectuelle ». Sous le feu des projecteurs défilent donc plusieurs prototypes de « femmes intellectuelles » : les auteures observent et notent ce qui attire, ce qui rebute. Cette figure longuement étudiée de quoi est-elle formée ? À quel code vestimentaire

¹⁷⁸ Cette expression a été empruntée et traduite de l'étude entreprise par Caroline Evans, *op. cit.*, p. 4.

obéit-elle ? L'*Intellectuelle à la mode* existe-t-elle ? Dans les deux romans d'apprentissage à l'étude, les notions de « mode futile » et de « mode savante » semblent se confondre chez la jeune fille rangée tout comme chez la bâtarde.

Mode savante, intellectualisme futile

Les deux protagonistes à l'étude se heurtent, d'une part, à ce que Burgelin a nommé dans son article « le mythe du futile¹⁷⁹ » et, d'autre part, à une « zone grise » dans laquelle mode et intellectualisme semblent se confondre :

« Vous êtes édité chez Gallimard ! / – Vous connaissez Charvet ? » [...] « Je ne connais pas Charvet. Je connais Jean Goudal. » [...] « Charvet est le plus grand chemisier de Paris, ma chère. Nous irons choisir des cravates ensemble place Vendôme si bon vous semble. » C'était trop. Je me fâchai¹⁸⁰.

À travers cet extrait de *La bâtarde* il est difficile de distinguer l'éditeur du chemisier (et vice-versa). Cette confusion manifeste est d'autant plus ressentie par l'énumération désordonnée des noms « Gallimard », « Charvet », « Goudal » qui d'un point de vue typographique semblent s'entremêler (les lettres « G » et « C », lorsque transcrites en majuscule, se ressemblent). De plus, bien que l'extrait débute par un discours s'engageant essentiellement vers un sujet d'ordre intellectuel, la protagoniste se retrouve entraînée dans une leçon improvisée de mode : l'éditeur « Gallimard » à travers lequel s'engage le dialogue se voit voler le monopole de ce discours par la deuxième réplique « vous connaissez Charvet ? » et surtout par l'affirmation « Charvet est le plus grand chemisier de Paris [...] » (affirmation que l'on aurait tendance à prévoir au début du discours comme réservée à l'éditeur Gallimard). Le discours intellectuel est de ce fait étouffé, relégué à l'arrière-plan ; l'on irait jusqu'à dire qu'il apparaît sans importance, futile. Cet entremêlement de discours intellectuel et de discours sur la mode se poursuit toujours dans le roman de Leduc :

[...] elle me racontait ses débuts de secrétaire aux éditions Bernard Grasset. Des lecteurs de manuscrits l'aidaient à monter sur une table, ils étudiaient la longueur de ses jupes, ils lui donnaient ses premières leçons de maquillage tout en lui parlant de Nietzsche, de la Grèce, de Wagner. Ils l'aidaient à découvrir la musique, les livres¹⁸¹.

Ce qui attire l'attention dans cet extrait, c'est bien l'affirmation qui se retrouve au centre de ce dernier. En effet, le personnage observé « monte sur une table », ce qui rappellerait étrangement le podium d'un défilé dans lequel « les lecteurs de manuscrits » seraient à la fois les organisateurs, les spectateurs, les

¹⁷⁹ Olivier Burgelin, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁰ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 343.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 350-351.

critiques. Le premier élément observé chez cette figure de l'intellectuelle est bien « la longueur de ses jupes » qui met l'accent sur l'habillement en tant qu'objet premier d'étude. Cette dernière constatation semble se confirmer par le groupe nominal « ses premières leçons de maquillage » ; ce qui présente la mode comme véritable objet d'un apprentissage qui est de surcroît savant. En effet, la locution adverbiale « tout en » juxtapose à la « leçon de mode » une leçon d'ordre intellectuel annoncée par l'énumération « Nietzsche, la Grèce, Wagner » ; l'effet de confusion ressenti précédemment se reproduit alors. Dans le même ordre d'idées, ce qui relève de l'intellectualisme est présenté de façon si subtile qu'il laisse toute la place aux leçons de mode. Dans un autre passage du même ouvrage, la protagoniste entreprend un récit similaire : « L'intelligence, l'élégance, le maquillage savant d'une élève me terrifiaient aux cours de sciences et de mathématiques¹⁸² ». Le discours accueille une fois de plus des termes relevant de l'intellectualisme (« intelligence », « cours de sciences et de mathématiques ») et de la mode (« élégance », « maquillage »). La symbiose de ces termes se réalise véritablement par la présence du groupe nominal « maquillage savant » qui allie mode et intellectualisme et rappelle étrangement la mention des « leçons de maquillage » dans l'extrait précédemment étudié. L'on peut alors en conclure que ces leçons de mode constituent l'objet premier des préoccupations de la figure d'intellectuelle et de ce fait cette mode apprise se voit attribuer le qualificatif de « savante ».

Pour la jeune fille rangée, ces leçons de mode sont véhiculées de façon très différente et à travers maints procédés : « Pour y briller [dans le beau monde], il [mon père] jugeait qu'une femme devait avoir non seulement de la beauté, de l'élégance, mais encore de la conversation, de la lecture¹⁸³ [...] ». Dans ce dernier extrait, il y a une mise en parallèle des plus flagrantes entre les groupes de mots « beauté/élégance » et « conversation/lecture » ; créant ainsi un rapprochement instantané entre mode et intellectualisme. Ce qui diffère dans le discours beauvoirien, c'est bien que cette mise en parallèle ne relègue pas la dimension intellectuelle à l'arrière-plan au profit de la leçon de mode, mais elle permet plutôt de créer un alliage, certes complexe, mais égalitaire (égalité suggérée à partir de la symétrie typographique entre les groupes de mots relevés précédemment). En outre, bien que l'intellectualisme ait servi aux leçons de mode pour les débarrasser du caractère « futile » qu'on leur accorde habituellement, le vocabulaire relié à la mode semble provoquer l'effet inverse dans le récit beauvoirien : « L'institut Adeline Désir prenait grand soin de se distinguer des établissements laïques

¹⁸² *Ibid.*, p. 158.

¹⁸³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op. cit.*, p. 244.

où l'on orne les esprits sans former les âmes¹⁸⁴ ». Le choix du verbe « orner » n'est en rien anodin : il participe à la critique péjorative en accordant un caractère futile à l'enseignement de l'institut décrit. L'effet négatif de cette dernière critique est décuplé lorsqu'il est confronté à une autre observation entreprise par la protagoniste des *Mémoires* :

Les femmes m'émerveillaient : il n'y avait pas de mots dans mon vocabulaire pour désigner le tissu de leurs robes, la couleur de leurs cheveux ; je n'imaginai pas qu'on pût acheter dans aucun magasin leurs bas impalpables, leurs escarpins, le rouge de leurs lèvres¹⁸⁵.

Bien que cet extrait présente une critique basée exclusivement sur l'apparence physique, il n'en demeure pas moins révélateur d'un schéma récurrent dans les deux récits à l'étude : la présentation alternée de figures antithétiques. Ainsi, contrairement à « l'ornementation » péjorative des esprits telle qu'entrevue précédemment, l'ornementation des femmes dans cet extrait est source d'un émerveillement hyperbolique. L'effet d'amplification repose en grande partie sur les deux affirmations juxtaposées « il n'y avait pas de mots dans mon vocabulaire pour désigner » et « je n'imaginai pas qu'on pût acheter dans aucun magasin ». La surabondance des termes reliés à des éléments en lien avec la mode (« le tissu de leurs robes », « la couleur de leurs cheveux », « leurs bas impalpables », « leurs escarpins », « le rouge de leurs lèvres ») marque toute l'importance accordée à ces éléments de même qu'elle transcrit syntaxiquement l'émerveillement vécu par la protagoniste. De plus, la présence presque anaphorique des déterminants possessifs fait se dégager un effet de puissance assimilé directement à ces femmes observées.

Par ailleurs, le processus d'apprentissage de cette mode qui se veut être « savante » et « déroutante » se présente surtout à travers les récits de « magasinages » ou plus familièrement appelés « lèche-vitrines » décrits par la protagoniste de *La bâtarde* :

Le tabouret dans l'entrée de la bijouterie aux vitrines aussi sobres, aussi rigoureuses qu'un théorème, me confondait. Je me rafraîchissais les yeux à la lumière de fête nocturne des diamants. Polaire et Cassiopée tombées dans la source la plus gaie. Clins d'œil des millions sur une gorge de velours. J'aime les diamants, c'est radieux, d'une rivière je reçois des glaçons plein d'esprit¹⁸⁶.

Cet extrait entremêle les termes propres aux objets de mode (« bijouterie », « vitrine », « diamants », « velours », « rivière ») et ceux associés au savoir (« théorème », « Polaire », « Cassiopée », « esprit »). Ainsi, la métaphore filée qui est introduite dès la toute première phrase permet d'ores et déjà la création d'un pont entre l'objet de mode et

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 376.

¹⁸⁶ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 249-250.

l'apprentissage qu'il arrive à véhiculer : le point de jonction est représenté à travers les qualificatifs « sobres » et « rigoureuses ». La lumière (très souvent associée au savoir) se retrouve une fois de plus au sein du discours et émane essentiellement « des diamants » ; ce qui renforce l'effet provoqué par la métaphore filée relevée précédemment. Il est à noter la métaphore hyperbolique qui permet la substitution de la chair par un tissu (« du velours ») exprimant de ce fait l'impact multisensoriel de l'objet de mode sur le corps, mais aussi et surtout sur « l'esprit » (tel que suggéré par la toute dernière phrase de l'extrait). Enfin, c'est un passage tout particulier du récit de *La bâtarde* qui arrive à représenter la femme à la mode (et issue de l'univers de la mode) au sommet de son apogée :

La grande Schiaparelli m'envoûtait, m'obsédait, m'éblouissait. Je l'admirais, je désapprenais à lire lorsque je devais déchiffrer le début de son nom. Je prononçais Chaparelli, je supprimais la voyelle i pour velouter la prononciation à la française. Je fermais la revue, je fermais les yeux, je voyais des formes, un visage. Les formes, le visage naissaient de la poussière de la lumière d'un jet d'eau. Schiaparelli souveraine et diffuse tenait les rênes, son char dans un cirque romain. Je contemplais les plis de ses jupes : des gradins sans public¹⁸⁷.

Il s'agit, dans ce passage, non seulement de décrire une importante couturière de l'époque, mais également de présenter une véritable leçon de mode. Ainsi, d'une part, la toute-puissance du personnage décrit est ressentie à la fois à travers la phrase qui introduit et celle qui clôture l'extrait. En effet, la présence du qualificatif « grande » qui introduit la couturière suivie de l'énumération des trois verbes, « m'envoûtait, m'obsédait, m'éblouissait », annonce l'influence qu'exerce le personnage sur la protagoniste. La dernière phrase de l'extrait quant à elle abrite une métaphore des plus révélatrices : la couturière est présentée en véritable « souveraine romaine ». Cette métaphore est d'autant plus une métaphore filée : le pouvoir de la couturière transparaît jusque dans le vêtement qu'elle porte ; dans une tentative véritablement hyperbolique, le tissu connaît une expansion jusqu'à atteindre les dimensions d'une structure colossale. D'autre part, la leçon de mode se révèle être plutôt un « processus de désapprentissage » : le nom de la couturière est décortiqué ; la protagoniste se l'approprie lorsque cette dernière le prononce à sa manière. L'oxymore du désapprentissage se poursuit jusque dans la description du savoir véhiculé : « les formes, les visages naissaient de la poussière de la lumière d'un jet d'eau » ; ce qui ajoute un dernier effet de déroute à cette leçon de mode.

Le défilé des soumises : le savoir démodé

Il va sans dire que l'identification de la figure d'intellectuelle débute tout d'abord, pour Simone de Beauvoir tout comme pour Violette Leduc, par l'observation d'autrui. Lorsque dans *Les mémoires*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 247.

d'une jeune fille rangée, Beauvoir fait la remarque suivante : « Elle [Simone Weil] m'intriguait, à cause de sa grande réputation d'intelligence et de son accoutrement bizarre ; elle déambulait dans la cour de la Sorbonne¹⁸⁸ [...] », l'on arrive d'ores et déjà à saisir ce qui attire réellement l'attention des protagonistes à l'étude chez les figures observées. Ainsi, dans ce dernier extrait il est principalement question de la « réputation d'intelligence » ainsi que de l'« accoutrement bizarre » de la figure d'intellectuelle qui défile : l'intellectualisme de même que l'apparence (étudiée selon le cadre très précis de la mode de l'époque) forment alors l'objet central de cette observation. Toutefois, l'apprentissage repose avant tout sur l'étape qui s'ensuit de cette contemplation de l'intellectuelle : la classification des différentes figures observées en modèles, d'une part, et en contre-modèles, d'autre part. Cette classification semble s'appuyer davantage sur des critères bien définis : l'aura dégagée par chacune des figures, la manière de se présenter, de s'habiller, enfin, de s'exhiber. Il va sans dire que cette identification de l'intellectuelle n'est possible qu'à travers la déconstruction progressive de l'idéal féminin autrefois véhiculé ; déconstruction faite entre autres par la présence des contre-modèles observés.

Parmi les premières figures d'intellectuelles que rencontre Simone de Beauvoir, l'on retrouve sa « tante écrivaine », qu'elle présente avant tout et à plusieurs reprises comme « une tante obèse et moustachue¹⁸⁹ ». Lorsque l'auteure précise que cette tante est rédactrice dans *La Poupée modèle*¹⁹⁰, les qualificatifs d'« obèse et moustachue¹⁹¹ » se heurtent au nom de la revue, ce qui crée instantanément un rapport antonymique. Cette image quelque peu péjorative de la figure d'intellectuelle se poursuit au fil du récit et plus précisément au moment où l'auteure brosse le portrait de ses institutrices :

Ils [les garçons] avaient pour professeurs des hommes brillants d'intelligence qui leur livraient la connaissance dans son intacte splendeur. Mes vieilles institutrices ne la communiquaient qu'expurgée, affadie, défraîchie¹⁹².

Cet extrait contient à lui seul une double antonymie : « les hommes brillants d'intelligence » accentuent la « vieillesse des institutrices » de même que « la connaissance dans son intacte splendeur » s'oppose brutalement au trio des qualificatifs « expurgée, affadie, défraîchie ». Les institutrices qui ne s'apparentent en aucun cas à des figures d'intellectuelles *à la mode* offrent à la protagoniste un savoir qui est également *démodé*, vieilli ; ce qui instaure instantanément un rapport de proportionnalité entre

¹⁸⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 330.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ Ces qualificatifs ont été repris à plusieurs moments du récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, notamment dans les pages 18, 83 et 274.

¹⁹² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 169-170.

l'apparence de la détentrice du savoir et le savoir qu'elle transmet. Il est à noter également le contraste genré : les « professeurs » de sexe masculin sont décrits et évalués sur leur « intelligence » alors que les institutrices font l'objet d'une évaluation basée principalement sur leur apparence externe. L'auteure des *Mémoires* poursuit cette description péjorative en ces termes :

Je ne regardais plus en effet ces demoiselles comme les augustes prêtresses du Savoir mais comme d'assez dérisoires bigotes. [...] Elles croyaient devoir manifester leur dévotion par l'extravagance de leurs toilettes ; elles portaient des corsages en taffetas changeant à manches gigot, avec des guimpes baleinées ; leurs jupes balayaient le plancher. [...] On trouvait remarquable que M^{lle} Dubois, une brune moustachue, achevât une licence d'anglais ; M^{lle} Billon, âgée de trente ans environ, avait été vue à la Sorbonne, en train de passer l'oral de son bachot, rougissante et gantée¹⁹³.

La soumission se présente en véritable anaphore lorsqu'il s'agit de décrire les institutrices dans *Les mémoires d'une jeune fille rangée*. En effet, « les augustes prêtresses du Savoir » se heurtent à la véritable constatation des « assez dérisoires bigotes ». La description ne s'arrête toutefois pas là : la toilette de ces institutrices est décrite dans ses plus infimes détails avec l'ajout de termes suggérant l'hyperbole tels qu'« extravagance », « gigot » (qui rappelle étrangement le premier sens que l'on accorde à ce terme) et « balayaient ». Le constat est indéniable : le portrait brossé se rapproche davantage d'une caricature. En outre, l'apparence et la toilette de ces intellectuelles semblent affecter encore une fois leur capacité et leur savoir à travers l'affirmation suivante : « On trouvait remarquable que M^{lle} Dubois, une brune moustachue, achevât une licence d'anglais ». Le cas de « M^{lle} Billon » ne laisse plus aucun doute planer : la juxtaposition des qualificatifs « rougissante et gantée » consolide ce lien de causalité péjorative entre mode et intellectualisme ; l'insouciance quant à l'apparence et à la mode vestimentaire de manière toute particulière remet en question l'intellectualisme même de l'*Intellectuelle*.

Dans le même ordre d'idées, une caractéristique fort déterminante revient en véritable écho dans les deux récits à l'étude : « [...] je m'abonnai à la " Maison des amis des livres " où trônait en longue robe de bure grise Adrienne Monnier¹⁹⁴ [...] ». Dans cet extrait des *Mémoires*, la protagoniste présente l'intellectuelle en mettant l'accent sur la « longue robe de bure grise ». La mention toute particulière de cette longueur du vêtement n'est en rien anodine puisqu'elle revient dans les descriptions qui suivent : « C'est là, assise devant un pupitre noir, parmi de pieux étudiants et des séminaristes aux longues jupes, que je lus¹⁹⁵ [...] ». Il va sans dire que cette longueur a d'autant plus été exagérée par la

¹⁹³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 258.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

protagoniste dans un extrait précédemment relevé et à travers lequel il est question de « leurs jupes [qui] balayaient le plancher¹⁹⁶ ». Cette insistance toute particulière sur la longueur du vêtement se retrouve également dans le récit de *La bâtarde* de Violette Leduc :

[...] Adrienne Monnier vêtue strictement, monacalement, étrangement – oui, une avalanche d’adverbes – d’une longue robe de bure grise serrée à la taille, tombant jusqu’aux pieds, froncée, imposait le Moyen Age, la Renaissance, l’Irlande, la Hollande, les Flandres, les passions élizabéthaines. Tiens, une paysanne d’un autre siècle, se disait-on en entrant¹⁹⁷.

Il est à noter en tout premier lieu la présentation de cette intellectuelle (« Adrienne Monnier ») qui a déjà attiré l’attention de la protagoniste des *Mémoires d’une jeune fille rangée* (tel que relevé précédemment); ce qui est d’autant plus intéressant, c’est cette longueur du vêtement que les deux protagonistes ont conjointement relevé. Dans le dernier extrait présenté, il y a notamment une double insistance sur cette longueur : « une longue robe de bure grise serrée à la taille, tombant jusqu’aux pieds ». Cette longueur est associée à une caractéristique souvent teintée d’une connotation péjorative et cela est explicitement mentionné dans le dernier extrait relevé à travers l’énumération (ou tel que décrit par la protagoniste « l’avalanche ») des adverbes « strictement, monacalement, étrangement », mais aussi à travers une seconde énumération (« le Moyen Age, la Renaissance, l’Irlande, la Hollande, les Flandres, les passions élizabéthaines ») qui évoquerait tout ce qui est de l’ordre du passé. L’appellation de « paysanne d’un autre siècle » qui clôt l’extrait vient reléguer de façon définitive cette figure de l’intellectuelle au rang de figure *démodée*. C’est ainsi que la longueur des jupes ou des robes des différentes figures d’intellectuelles observées est associée à une certaine attitude de soumission mise de l’avant (à travers l’usage de l’hyperbole) lorsqu’elle est teintée d’un caractère religieux (avec l’apposition d’adverbes tels que « monacalement » ou des adjectifs tels que « pieux »); lorsqu’elle renvoie à un vêtement qui n’évoque aucun appel à la résistance, aucune force de personnalité : « Elle [la directrice] portait une guimpe montante, une jupe longue et me parut trop onctueuse : j’aimais ce qui résistait un peu¹⁹⁸ ». L’intellectualisme de ces figures est pour ainsi dire véritablement voilé sous la longueur trop encombrante des jupes et des robes qui effacent à la fois l’empreinte physique et intellectuelle de ces figures féminines observées.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹⁷ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 300.

¹⁹⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 31.

Le défilé des puissantes : la mode au service du savoir

Si l'on prend en compte le dernier passage cité, « la résistance » qui transparait à la fois au sens propre (par la toilette choisie) et au sens figuré (en renvoyant à la notion de « combat féminin » indissociable de la représentation de l'intellectuelle) constitue un critère d'observation primordial. Ainsi, il arrive que chez certaines figures d'intellectuelles observées, le souci porté à la toilette se reflète jusque dans le savoir que ces dernières transmettent. La beauté du vêtement porté, l'agencement réfléchi des accessoires, la prestance dégagée de cet ensemble harmonieux servent en tout point à faire s'illuminer la femme d'esprit :

Elle [Mlle Perret] dénouait les rubans de sa longue pèlerine brunâtre de montagnard, elle se séparait de sa pèlerine et de son béret avec désinvolture. Les boucles dorées de ses cheveux coupés court éclairaient notre triste bureau, les classeurs, les dossiers. [...] Je retrouvais des roseurs dans ses tailleurs gris de coupe sévère, aux revers croisés. La soie du chemisier bruissait au-dessous du drap ou du fil à fil lorsqu'elle s'asseyait à ma droite, lorsqu'elle ramenait la manchette souple avec un geste décidé¹⁹⁹.

Cet extrait de *La bâtarde* présente une tout autre facette de l'*Intellectuelle*. Ainsi, la toilette de Mlle Perret²⁰⁰ instaure une atmosphère propice au savoir où sont alliées autorité et douceur. En effet, l'on retrouve l'entrecroisement du champ lexical de l'autorité (« coupés court », « coupe sévère », « revers croisés », « geste décidé ») et de celui de la douceur (« roseurs », « soie du chemisier », « drap », « manchette souple ») ; ces derniers étant accentués par une allitération avec les consonnes « r » et « s » (double sonorité de cette consonne avec les sons [s] et [z]). En outre, le savoir semble véritablement « émaner » de la toilette à la toute dernière mode et transparait à travers la présence du verbe « éclairer » dont l'effet est doublement accentué par l'encadrement syntaxique de ce dernier : le qualificatif « dorés » qui le précède (accentuation par un effet de rapprochement) ainsi que celui de « triste » qui suit (accentuation par un effet d'antonymie). Un second extrait permet de cerner les récurrences qui composent la toilette de l'*Intellectuelle à la mode* :

Nous dérangerâmes une doctoresse. C'était l'hiver. Sa voix grave, son visage sans dureté, ses cheveux courts, son manteau avec des revers de fourrure, son halo de femme intelligente, sa classe enfin m'intimidèrent. Elle regarda ma chemise de nuit avec l'empêchement de dentelle ocre, mes longs bras maigres, elle me dit : « Enlevez ça. » J'enlevai ça²⁰¹.

¹⁹⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 192.

²⁰⁰ Mlle Perret a travaillé avec Violette Leduc aux éditions Plon.

²⁰¹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 245.

À travers le récit relaté de cette rencontre avec une doctoresse, l'auteure remet de l'avant certaines composantes de l'apparence de la figure d'intellectuelle²⁰² : l'on retrouve ainsi cette association autorité/douceur à travers la juxtaposition de la « voix grave » et du « visage sans dureté » avec les « cheveux courts²⁰³ » et le « manteau avec des revers de fourrure ». Enfin, deux constituantes déterminantes de l'intellectuelle viennent clore la longue description de cette dernière : « son halo de femme intelligente, sa classe ». Ces composantes bien que ne faisant pas partie des éléments corporels ou vestimentaires de la figure décrite se révèlent être les conséquences des éléments précédemment énumérés. Violette Leduc présente de ce fait une figure de l'intellectuelle qui inspire une « douce autorité » : résultat d'une association complexe entre « éléments à la mode » et « attributs physiques contradictoires ». Cette autorité est surtout ressentie par l'opposition des éléments vestimentaires « son manteau avec des revers de fourrure » (appartenant à l'intellectuelle) et « ma chemise de nuit avec l'empiècement de dentelle ocre » (appartenant à la protagoniste), ainsi que par le dernier (et très court) dialogue qui présente un ordre et son exécution immédiate : « " Enlevez ça. " J'enlevai ça ».

Il est intéressant de constater l'effet produit à la suite des observations portées sur l'une des toutes premières figures d'intellectuelle rencontrée par les deux protagonistes à l'étude : l'institutrice. Tel qu'il a été relevé précédemment à travers le récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, la figure d'institutrice est fortement critiquée essentiellement du fait de son apparence et de son savoir *démodés*. Pour Leduc, le constat oscille d'un extrême à un autre : « Cheveux mordorés et mousseux, visage flou, M^{lle} Quandieu donnait ses leçons en jaquette, en chapeau. Cent kilos sur une chaise de l'école maternelle. M^{lle} Quandieu manquait de sévérité²⁰⁴ ». À partir de la description de cette institutrice, l'on porte surtout attention à « la lourdeur » et au « manque de sévérité » de cette dernière. Ainsi, le personnage n'est annoncé que très tardivement dans les phrases ; ce dernier semble pour ainsi dire « écrasé » par les différents éléments qui le composent et dont il est paré (« cheveux mordorés et mousseux, visage flou », « en jaquette, en chapeau »). C'est la synecdoque particularisante « cent kilos sur une chaise » qui achève véritablement l'intellectuelle décrite : l'apparence influe sur l'aura dégagée de même que sur le savoir transmis. C'est alors que le constat se fait des plus évidents : l'apparence fort négative et la négligence de l'intellectuelle sont les raisons principales (et uniques, semble-t-il) de son « manque de sévérité ». Il est important de constater que cette dernière remarque ne se dévoile

²⁰² Dans ce passage, la figure d'intellectuelle réfère à la « doctoresse » selon la définition présentée dans l'introduction de ce présent mémoire.

²⁰³ Il sera question de la « mode garçonne » et de son impact sur les deux protagonistes à l'étude au chapitre suivant.

²⁰⁴ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 76.

véritablement qu'à travers l'opposition établie entre les différents passages dans lesquels la figure de l'intellectuelle (et plus particulièrement celle de l'institutrice) est analysée sous tous les angles :

Les cheveux lissés, tirés en arrière, un chignon sur la nuque en forme de huit, le front étroit, les joues creuses, le teint bistre, les lèvres fines, les yeux sombres avec le feu de l'intelligence, les lorgnons fragiles, mince d'une minceur de Méridionale, distraite pour tenir sa serviette, son accent de Touraine nous transportait, le nôtre l'amusait. [...] Cours de géographie, cours de cosmographie, cours de littérature : l'enseignement avec M^{lle} Godfroy devenait fête, ivresse²⁰⁵.

La longue énumération qui introduit l'extrait met de l'avant une fois de plus des composantes externes (relevant de l'apparence). À travers cette « masse » de composantes, l'on retrouve notamment « le feu de l'intelligence » qui est mentionné de façon fort subtile ; ce qui traduirait une caractéristique tout à fait ordinaire, presque naturelle, l'on irait même jusqu'à dire innée. L'intellectuelle est présentée alors en figure plaisante à observer, son apparence étant le seul indicateur de son intelligence et l'élément clé influant sur la qualité de son enseignement. La description de cette figure qui a véritablement ébloui la protagoniste de *La bâtarde* se poursuit en ces termes :

Son sac à main m'hypnotisait. Elle le posait sur son bureau, elle l'avancait, elle le poussait du côté du mur, du côté des platanes devant les fenêtres. Le ciel, la terre, les astres, les planètes, les comètes, les étoiles première grandeur, deuxième grandeur, troisième grandeur, c'était lui²⁰⁶.

L'accessoire de mode décrit prend des proportions colossales : cela est visible par la présence d'une hyperbole fort significative. Ainsi, à travers l'énumération finale, le sac à main arbore les caractéristiques d'un sceptre. L'accessoire de mode étant sous le contrôle total de la figure d'intellectuelle, cette dernière se voit accorder un pouvoir incontesté. Ainsi, ce qui attire particulièrement l'attention est bien cette autorité presque divine et cette intelligence hors-norme qui semblent provenir exclusivement de cet accessoire de mode : « L'univers qu'elle mettait à notre portée avec une orange, un sac à main, grandissait jusqu'à l'infini, parce que M^{lle} Godfroy réfléchissait²⁰⁷ ». Dans cet extrait, la métaphore hyperbolique confirme une fois de plus la toute-puissance de l'intellectuelle qui est bien soucieuse de son apparence et qui arbore fièrement l'objet de mode ; ce dernier représentant alors un véritable outil pédagogique. Ce pouvoir accordé par l'habillement ainsi que par les accessoires dont se parent les femmes de l'époque est attesté par Cristina Giorcelli dans son étude portant sur l'impact de la littérature sur la mode au XX^e siècle : « [...] clothes and accessories started to be looked at as reflections of the individual's self-image, communicating aspects of his or her

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

personality²⁰⁸ ». Les différents éléments composant la toilette deviennent ainsi, selon Giorcelli, des marqueurs de la personnalité. L'on pousse alors cette réflexion un peu plus loin en présentant l'objet de mode comme porteur d'un savoir qui loin d'être anodin est bien au contraire mystifié, tel que l'illustre notamment ce passage du récit de Leduc :

« Je l'ai oublié. Voulez-vous le prendre dans la bibliothèque », me dit-elle au début d'un cours. [...] Je respirais un fruit défendu. Je soulevai le sac à main sur la table. Une poche de daim de la couleur des marrons glacés, deux boules d'ivoire pour fermer, ouvrir. Je rêvais à un trousseau de clés, à un mouchoir de linon. Je le tenais devant mes yeux ; je tenais Andromède, Cassiopée, les astres, les sphères, les planètes, les comètes. J'emportai la chose sacrée, je m'attristai lorsque je la donnai. M^{lle} Godfroy ne remercia pas : elle discutait une règle compliquée de grammaire avec une de ses élèves préférées²⁰⁹.

L'on assiste à travers cet extrait à une véritable mystification de l'objet de mode qui devient alternativement un tout (« un fruit défendu », « la chose sacrée ») et une multitude de choses (« Andromède, Cassiopée, les astres, les sphères, les planètes, les comètes »). Le sac à main est décrit dans ses moindres détails, l'on mentionne le tissu, sa couleur, le mécanisme avec lequel il s'ouvre et se referme : le lecteur participe à l'observation faite par la protagoniste en temps réel. L'emprise de cet objet est totale : le lecteur est lui-même contrôlé, ensorcelé. En outre, il est à noter le contraste des deux affirmations hyperboliques juxtaposées : « je rêvais à un trousseau de clés, à un mouchoir de linon. Je le tenais devant mes yeux ; je tenais Andromède, Cassiopée, les astres, les sphères, les planètes, les comètes ». Les objets anodins que sont le « trousseau de clés » et le « mouchoir de linon » (leur caractère anodin a été relevé du fait du choix des déterminants indéfinis qui les introduisent) sont matière à rêve alors que les éléments célestes énumérés deviennent de véritables possessions. Cette contradiction ajoute à la mystification du sac à main et par le fait même, de celle qui le possède.

Enfin, l'on ne pourrait pas mettre à l'écart un véritable schéma descriptif qui se répète lorsqu'il s'agit d'observer les figures d'intellectuelles qui défilent devant les deux protagonistes des romans à l'étude : « Elle était vêtue d'un tailleur strict, sa voix était sèche²¹⁰ ». Le vêtement et l'objet de mode sont déterminants de l'attitude, de l'aura, de l'enseignement de même que du savoir dont les figures d'intellectuelles sont porteuses. Dans le dernier extrait, la juxtaposition des descriptions du tailleur et de la voix (celle du tailleur précède) permettent d'établir un lien de causalité : le « tailleur strict » affecte la voix qui est alors « sèche ». En outre, ce schéma descriptif établit l'objet de mode comme l'élément

²⁰⁸ Cristina Giorcelli, *op. cit.*, p. 2.

²⁰⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 82-83.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 404.

premier d'observation ; ce qui s'ensuit dépend entièrement du souci porté par la femme intellectuelle sur son apparence :

La porte de la salle de rédaction s'ouvrit, une voix de femme dit le nom Maryse Choisy. Une femme de petite taille au visage intelligent sans éclat, coiffé d'un turban – cette mode commençait – se leva et me sourit d'un air d'excuse. La porte de la salle de rédaction se referma sur elle²¹¹.

Les phrases d'ouverture et de clôture de cet extrait viennent encadrer l'énumération (très courte) des attributs de la figure d'intellectuelle observée. Ces attributs participent encore une fois à la critique du personnage : l'intellectuelle est marquée par « l'insuffisance ». Ainsi, bien que le « visage [soit] intelligent », il demeure « sans éclat » et bien que le personnage soit coiffé « à la toute dernière mode », il n'en demeure pas moins « exclu de la salle de rédaction ».

Défilé privatif : confrontation à la glace

À la suite de ces observations multiples de la figure de l'intellectuelle, les protagonistes composent leur propre rapport à la mode. Dans un mouvement incertain et difficilement affirmé, les deux intellectuelles entreprennent une longue contemplation de soi face au miroir, lieu de salut et de perte. Dans les deux ouvrages à l'étude, ce dernier adopte toutes les formes et déstabilise par son omniprésence : Beauvoir le recherche, Leduc le redoute ; le miroir n'est plus qu'un simple révélateur de reflet, mais il traduit un rapport complexe avec soi et la façon dont ce dernier doit se dévoiler. L'on s'accorde alors avec la présentation que Caroline Evans entreprend de cette étape cruciale et de son impact sur la femme du XX^e siècle :

The purpose of this discussion of Lacan's Mirror Stage is, firstly, to introduce the notion of an alienated or decentered subject, and relate it to fashion; secondly, to locate these ideas in the 1930s, a period in which the idea of the sovereign self came under attack from fashion and psychoanalysis equally; thirdly, to argue that in periods of rapid social change meaning mutates to the surface of things, and representation itself becomes a stadium in which competing definitions (here in relation to images of women) slug it out²¹².

Ce « sujet décentré » relevé par Evans impose déjà la présence d'un « centre régulateur », d'un commun acceptable, d'un point d'accord. Chez les deux protagonistes, ce centre est en lui-même trouble, insaisissable puisqu'il impose des représentations multiples tantôt caricaturées, tantôt idéalisées de la femme intellectuelle. L'observation de ces figures et leur dévoilement contradictoire ont ainsi accentué ce « décentrement » de soi. Alors que Beauvoir trouve refuge dans le cadrage même du miroir, Leduc,

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Caroline Evans, *op. cit.*, p. 18.

faute de remanier son reflet qu'elle trouve des plus déplaisants, s'en prend au miroir même, le tord et le multiplie à l'infini. Ainsi, dans le récit de *La bâtarde*, le miroir surréaliste « schiaparellien » se substitue au soi dénigré pour rappeler cette discordance du reflet avec l'idéal féminin véhiculé. Par ailleurs, Evans précise l'apport de cette expérience (quoique troublante chez les deux protagonistes) dans la quête identitaire féminine : « The scopic regime of the mirror becomes the place in which the script of the self is written²¹³ ». Tout bien considéré et en tenant compte des propos d'Evans, à la suite d'un défilement privatif face à cet objet de toutes les contradictions, l'on assiste à une tentative de construction de soi au rythme d'un changement de toilette hasardeux : tour à tour se succèdent les vêtements hérités, trop grands, les vêtements conventionnels, trop serrés et puis les vêtements sur-mesure qui concilient pour un court instant le soi convoité avec le reflet de soi redouté.

Rapport à la toilette, rapport à soi

La tâche de l'habillement ayant été léguée à la figure maternelle, il va sans dire que les protagonistes prennent l'habitude de « subir » la toilette choisie selon les conventions ; cette toilette qui est avant tout héritée, imposée : « Sans aucun doute ce fut en grande partie par ressentiment que j'adoptai cette attitude ; mes parents ne me trouvaient pas à leur goût : je me rendis franchement odieuse. Ma mère m'habillait mal et mon père me reprochait d'être mal habillée : je devins une souillon²¹⁴ ». Face à cette impasse, le constat de la protagoniste se fait de plus en plus décevant : sa vision de soi est grandement affectée par le port d'une toilette en inadéquation avec les goûts du jour et avec une singularité tant convoitée. La protagoniste des *Mémoires* reconnaît le rôle et l'importance d'une toilette composée « sur-mesure » dans la constitution de sa représentation en tant qu'étudiante : « " C'est arrivé : me voilà étudiante ! " me disais-je joyeusement. Je portais une robe écossaise neuve, et taillée à ma mesure ; compulsant des catalogues, allant, venant, m'affairant, il me semblait que j'étais charmante à voir²¹⁵ ». Ce passage illustre une fois de plus cette extériorisation du je à travers l'expression « il me semblait que j'étais charmante à voir ». En outre, il y est aussi question d'un rapport particulier avec le vêtement. Ainsi, l'on remarque un lien entre la robe « taillée sur mesure » (aux mesures de la protagoniste) et le fait de se voir comme étant « charmante ». Cependant, du côté de la bâtarde l'on retrouve un rapport au vêtement fort différent ; la toilette participant à cette autoflagellation caractéristique de la plume leducienne :

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 252.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 237.

Le lendemain à midi, je m'habillai avec soin. Je choisis une robe neuve entre deux vieilles robes Schiaparelli usées jusqu'à la trame. J'étais boudinée dans ma robe neuve, essayée chez une couturière du XX^e arrondissement. Elle me satisfait, elle traduisait mon porte-monnaie²¹⁶.

Ici, le vêtement est la représentation concrète de la situation financière du personnage : cette représentation va jusqu'à se refléter sur le corps même de la protagoniste qui est « boudinée ». Cette relation entre l'objet de mode et l'état du sujet est explicitement mentionnée lorsque la protagoniste conclut par la déclaration suivante « elle me satisfait, elle traduisait mon porte-monnaie ». « Les deux vieilles robes Schiaparelli » participent elles aussi à la représentation de l'état du sujet à travers un historique significatif du dénuement actuel décrit. L'objet de mode devient pour ainsi dire encore plus démonstratif de l'état du sujet que le corps du sujet lui-même. Cette relation de proximité avec l'habillement pousse la protagoniste de *La bâtarde* à acquérir une toilette rétrécie pour manifester une certaine détresse : « Je voulais un col serré jusqu'à l'incrustation²¹⁷ ». Par ailleurs, Leduc adopte également le vêtement prêt-à-porter :

L'or s'était assoupi dans le lamé de Colcombet, tandis que le bronze était en état d'alerte. « C'est lui que nous voulions, cria Hermine. / – Oui, c'est lui ! » criai-je aussi. Le vendeur leva les yeux, il nous regarda. Il déplia le lamé avec du gris rosé entre les côtes. Il officiait. Il nous montra sans paroles l'envers doublé de mousseline rosâtre. Nous jubilions. « Votre métrage ? » dit-il enfin. Rêveur, désabusé, automatique. [...] Le prix importait peu. Trouver sans chercher, trouver sans choisir... Il mesurait, négligeant notre métrage, la forme du corsage. Un prêtre ne demande pas à ses fidèles comment il doit célébrer la messe²¹⁸.

La négligence du métrage des personnages est ici révélatrice et représentative de l'impact de l'abandon progressif du « sur-mesure » au profit du « prêt-à-porter ». Cet important changement opéré au sein de l'industrie de la mode marque en quelque sorte le délaissement d'une singularité pour une uniformisation de la toilette féminine et conséquemment de la représentation du féminin. L'analogie avec l'univers religieux employée par Leduc n'est pas anodine : elle traduit un caractère « dogmatique » suggéré dans l'appellation même de « prêt-à-porter ». L'on se sert alors de l'objet de mode pour illustrer des états d'âme, mais aussi pour poser des frontières physiques entre le sujet et son identité. Il semble être pour la jeune fille rangée un refuge pour une meilleure acceptation de soi (ou du moins ce qui semble être a priori une acceptation de soi) et un moyen d'emprisonnement et de contrôle pour la bâtarde.

²¹⁶ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 360.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 217.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 258-259.

Épreuve de la glace

Par ailleurs, l'objet de mode s'accorde avec celui du miroir pour contribuer à la constitution du portrait interrogé sous le signe de l'idéal féminin véhiculé. Ainsi, Suzanne Gugenheim remet de l'avant la place de cet objet révélateur de soi et son rôle dans son communiqué intitulé *Le miroir a-t-il joué un rôle dans la littérature du XX^e siècle ?* :

[...] le *miroir*, rayonnant ou terni, reflète les lumières et les souffrances, le soleil et les ténèbres de la vie humaine ; il la déforme, tantôt ; tantôt il la volatilise, presque ; il est souvent témoin d'une introspection des humains²¹⁹ [...].

Alors que Gugenheim présente le miroir en tant qu'outil premier de l'exercice d'introspection, Fabienne Pomel, quant à elle, insiste sur le symbolisme de cet objet du quotidien et sur les mille et une questions qu'il soulève :

[...] le miroir renvoie à la femme, au corps, au désir, et de plus en plus au luxe, et à la beauté. Comme tous les objets, il se prête donc à une pluralité de connotations, oscillant entre perfection et imperfection, connaissance et illusion. Mais fondamentalement, le miroir pose la question de l'« être comme » qui est au cœur des réflexions sur l'identité, sur la connaissance et sur la représentation de soi [...] qu'elle soit intellectuelle, visuelle ou plus généralement artistique. Dans le reflet, le miroir conjoint l'identité et la différence²²⁰ [...].

Andrea Stuart décrira, de son côté, le miroir en tant qu'« outil d'auto-réalisation et espace où la femme devient son propre spectacle, où elle se découvre et se réinvente, où elle s'invente²²¹ ». Toutes semblent s'accorder pour ainsi dire sur un point déterminant : la confrontation au miroir est une épreuve identitaire troublante, certes, mais non pas moins révélatrice du reflet de soi, de la perception de soi, du questionnement de soi. Elle représente surtout une étape cruciale menant à une performance presque instinctive de la féminité.

La bâtarde face au miroir « schiaparellien » : le soi fragmenté

Lorsqu'il est question de récits relatant l'épreuve de la glace, l'on ne peut s'empêcher de penser au stade du miroir de Lacan à travers lequel « l'enfant devant le miroir, passant d'une image morcelée de son corps à celle de son unité, prend plaisir au spectacle de lui-même²²² [...] ». Toutefois, l'on retrouve dans le récit *La bâtarde* la description d'un stade du miroir inversé : « Chassé-croisé de modestie et de

²¹⁹ Suzanne Gugenheim, « Le miroir a-t-il joué un rôle dans la littérature du XX^e siècle ? », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 11, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1959, p. 198.

²²⁰ Fabienne Pomel, « Présentation : réflexions sur le miroir », dans Fabienne Pomel, *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 18.

²²¹ Andrea Stuart, « Showgirls », Londres, Cape, 1996. Citée par Caroline Evans, *op. cit.*, p. 18.

²²² Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Editions Imago, 1994, p. 2.

vanité, je voyais mes petits yeux, ma grande bouche, mon gros nez sur le glacis du col de la chemise²²³ ». La glace doublement représentée à travers cet extrait (dans le fond, mais aussi et surtout dans la forme ; le terme « glacis » rappelant étrangement celui de « glace ») fait apparaître un reflet morcelé de la protagoniste ; cette dernière énumérant dans le désordre « ses yeux », « sa bouche » et enfin, ce « gros nez » qui monopolise l'ensemble du reflet. Il est à noter la proximité du « glacis » avec le visage même de la narratrice qui oblige cette dernière à faire face à une véritable caricature. L'expression « chassé-croisé » marque définitivement le ton des récits de Leduc de la confrontation au miroir :

La glace à trois faces de Schiaparelli est un vampire. Je suis moche. Un canal, pour me recevoir, s'élargirait. Je souffre dans les entrailles de ma grande bouche, de mon gros nez, de mes petits yeux. Plaire, se plaire. Le double esclavage²²⁴.

Ce passage marque une fois de plus cette trinité si chère à Leduc (l'on pense à celle composée des trois revues de mode) : l'on retrouve non seulement les mêmes éléments corporels relevés dans l'extrait précédent (dans un ordre différent cette fois-ci), mais aussi et surtout cette « glace à trois faces de Schiaparelli » qui fera l'objet d'une véritable obsession chez Leduc.

À la lumière de ce qui a été précédemment relevé, l'on ne peut s'empêcher de retourner sans cesse vers ce miroir « schiaparellien » qui monopolise l'ensemble des récits de Leduc portant sur l'épreuve de la glace. En effet, il existe plusieurs points de jonction entre les procédés utilisés dans la représentation du reflet féminin par l'écrivaine ainsi que par cette importante couturière du XX^e siècle :

Une vendeuse désigna un box, elle dit que nous pouvions entrer. Un petit salon d'essayage, un miroir à trois faces, une chaise, un rideau glissant. [...] Je me voyais trois fois en enlevant mon manteau près de la glace à trois faces. L'éclairage me semblait plus cruel que dans notre garni. « Mon Dieu », dis-je au miroir²²⁵.

Tout d'abord, l'on fait face à cette multiplicité du miroir qui se retrouve, à la manière d'un écho, dans l'ensemble du récit de *La bâtarde* ; « un miroir à trois faces » dont la prolifération va jusqu'à affecter le reflet même de la protagoniste qui se voit « trois fois ». Ce procédé n'est pas tout à fait inconnu de l'univers de la couturière Schiaparelli ; Marylaura Papalas va relever justement cette multiplication du reflet féminin à travers le miroir si chère à la créatrice d'origine italienne :

²²³ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 157.

²²⁴ *Ibid.*, p. 263.

²²⁵ *Ibid.*, p. 253-254.

[We] [...] have examined designs with reflective materials and pieces of mirrors, which echo and multiply the feminine image, suggesting the possibility of multiple, diverse and fragmented subjectivities²²⁶.

Ce procédé est tout à fait représentatif de l'écriture leducienne qui se veut être une écriture de l'amplification et de la hantise. Il va sans dire qu'il est question dans l'étude citée de Papalas d'un second procédé (conséquent du premier) qui accentue cet effet de hantise à travers la représentation d'un reflet fragmenté et de ce fait insaisissable, indomptable :

Je n'osais pas m'asseoir, je n'osais pas me regarder dans la glace à trois faces. Je me souvenais de la perfection de la coupe : épaules larges et rembourrées, taille resserrée. Transmission de pensée : « Et c'est ainsi que tu es bâtie », dit Hermine²²⁷.

Ce passage vient s'inscrire dans la continuité de ces extraits relevés précédemment qui forment le récit d'une fragmentation textuelle de soi ; Leduc ne se voit presque jamais dans un tout conforme et rassurant, mais plutôt en différentes parties du corps éparses et incontrôlables. Yeux, bouche, épaule, taille et, enfin, ce nez, objet central de hantise, s'interchangent au fil des récits et à travers une réflexion qui se fait sur trois lieux (« les trois faces du miroir schiaparellien ») ; ils proposent alors une palette de représentations du soi féminin allant du portrait idéalisé (qui se révèle à la suite d'une projection fictive du reflet : « je n'osais pas me regarder dans la glace à trois faces. Je me souvenais de la perfection de la coupe ») jusqu'à une image de soi monstrueuse (résultat d'une abomination du miroir qui finit par déteindre conséquemment sur le reflet). Enfin, l'univers surréaliste de Schiaparelli influence l'écriture de Violette Leduc à travers cette « trinité » obsessionnelle ; trinité qui rappelle celle composée des trois grandes revues de mode de l'époque (« *Vogue*, *Fémina*, *Le Jardin des Modes* ») et évoquée à plusieurs reprises par l'auteure. À travers la fragmentation du reflet féminin et la multiplication du miroir reflétant ce dernier, Leduc vit certes la hantise de ce miroir « à trois faces », mais elle finit par trouver refuge dans cette triple proposition de soi. Papalas relève cette « présence féminine triplée » dans l'œuvre de la couturière Schiaparelli et plus particulièrement à travers l'analyse d'une publicité de parfums de cette créatrice emblématique de l'époque :

The woman wearing Schiaparelli perfumes is no longer one plain, opaque female; she can have three personas. [...] So the Schiaparelli woman can have three states of mind, [...] and if the advertisement works effectively, still be a singular modern woman²²⁸.

²²⁶ Marylaura Papalas, « Performative Fashion Discourse: Vogue Paris and Elsa Schiaparelli », *International Journal of Fashion Studies*, vol. 3, n° 1, 2016, p. 71-72.

²²⁷ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 255.

²²⁸ Marylaura Papalas, *op. cit.*, p. 72.

En outre, Papalas développe cette idée davantage en insistant sur les représentations plurielles et possibles de la femme telle que représentée dans les œuvres de Schiaparelli : « [...] the lexical field of multiple visions and reflected images, echoing the possibility of multiple identities refracted within the female persona²²⁹ ». Il va sans dire que cette triple présentation féminine suggérée à travers cette campagne publicitaire de l'époque fait écho à la triple vision de soi telle que décrite par Leduc et qui est essentiellement due à la confrontation de l'auteure à ce miroir « schiaparellien » très particulier.

La jeune fille rangée face aux délimitations du miroir : le soi cadré

Contrairement aux procédés employés par Leduc, Beauvoir semble se concentrer sur les délimitations de l'objet du miroir à travers lesquelles elle arrive, semble-t-il, à cerner davantage son reflet et à y trouver ainsi un certain réconfort :

Je continuais à grandir et je me savais condamnée à l'exil : je cherchai du secours dans mon image. Le matin, Louise enroulait mes cheveux autour d'un bâton et je regardais avec satisfaction dans la glace mon visage encadré d'anglaises : les brunes aux yeux bleus ne sont pas, m'avait-on dit, une espèce commune et déjà j'avais appris à tenir pour précieuses les choses rares. Je me plaisais et je cherchais à plaire²³⁰.

Le miroir est doublement présenté en tant que « cadrage sécurisant et protecteur » dans ce dernier extrait : plus directement à travers le terme de « glace » et plus subtilement à travers l'« encadré d'anglaises ». Ainsi, pris dans ce double cadrage, l'image renvoyée est plus attrayante ; la protagoniste fait alors face à « son visage » dans sa totalité (comparativement à la protagoniste de *La batarde* qui ne voit apparaître qu'un visage morcelé). Loin de se perdre dans une fragmentation déroutante du corps féminin, Beauvoir relate plutôt la rencontre d'un reflet apprécié dans sa plénitude ; un reflet qui permettrait la réussite de l'auteure là où Leduc avait échoué : dans cette tentative de plaire à soi et à autrui (tentative décrite par Leduc à l'aide de la métaphore du « double esclavage »). S'opposant à cette obsession leducienne pour la trinité, l'apparition du reflet dans sa totalité de même que la fixation de ce dernier au sein des délimitations du miroir permettent à Beauvoir de suggérer l'idée de la singularité. En effet, la représentation de soi n'est plus triple, mais unique et cette unicité est affirmée à travers le groupe nominal « les choses rares ». En outre, pour Beauvoir, le miroir demeure le lieu principal des premières transgressions :

On m'avait appris combien la vanité est vaine et futile la futilité ; j'aurais eu honte d'attacher de l'importance à la parure et de me mirer longuement dans les

²²⁹ *Ibid.*, p. 74.

²³⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 14.

glaces ; toutefois, lorsque les circonstances m'y autorisaient, je considérais mon reflet avec faveur²³¹.

Malgré le récit de transgression, l'on retrouve un cadrage additionnel relaté par la jeune fille rangée : la contemplation de soi face au miroir est un acte proprement cadré et régi par une série de règles implicites. Ce refuge qu'a été le miroir du fait de son cadrage multiple et sécuritaire se transforme petit à petit en véritable lieu de perte : « Je dormis moins ; je faisais ma toilette à la diable ; plus question de me regarder dans les glaces²³² [...] ». L'exercice de la mode et conséquemment le souci porté à la toilette s'avèrent être des conditions essentielles à cette épreuve de contemplation de soi. En effet, la confrontation au miroir ne peut réellement s'accomplir qu'à travers une performance conséquente de la mode : « Mais alors je me sentais radicalement coupée d'autrui ; je regardais dans la glace celle que leurs yeux voyaient : ce n'était pas moi ; moi, j'étais absente ; absente de partout ; où me retrouver ? Je m'égarais²³³ ». Face à un reflet décevant et déviant, la protagoniste tente tant bien que mal de contrôler cette situation réellement déroutante à travers laquelle le reflet est en inadéquation avec les convictions d'une image de soi entière, unique et plaisante.

Désapprentissage et remise en question de la féminité

À défaut de retrouver ce reflet beau et rassurant, à défaut de se plaire et de plaire au miroir, Beauvoir se tourne presque inévitablement vers un intellectualisme qu'elle veut être à la hauteur de cette singularité tant convoitée : « Je me crus autorisée moi aussi à considérer mon goût pour les livres, mes succès scolaires, comme le gage d'une valeur que confirmerait mon avenir²³⁴ ». Il s'avérerait cependant que ce recours à l'intellectualisme ne suffit pas à la mise en place d'un questionnement profond et bouleversant :

Un jour j'interrogeai ma sœur avec un peu d'anxiété : étais-je définitivement laide ? Avais-je une chance de devenir une femme assez jolie pour qu'on l'aimât ? [...] A vrai dire je me tourmentais modérément. Mes études, la littérature, les choses qui dépendaient de moi demeuraient le centre de mes préoccupations²³⁵.

La série de questionnements introduisant l'extrait témoigne d'un souci porté à l'apparence ; souci qui sera mis en lien avec l'amour reçu et perçu d'autrui et conséquemment de l'estime porté au soi. À la suite de ces questionnements, la protagoniste trouve un certain réconfort avec des pensées plus

²³¹ *Ibid.*, p. 121.

²³² *Ibid.*, p. 252.

²³³ *Ibid.*, p. 268.

²³⁴ *Ibid.*, p. 124.

²³⁵ *Ibid.*, p. 203.

rassurantes : faisant du souci porté à son intellectualisme sa principale préoccupation, Beauvoir semble vouloir se mettre à l'abri d'un recours à la mode qu'elle ne maîtrise pas entièrement et qui mettrait en péril son estime de soi. Dans cet extrait, la narratrice ne va pas sans mentionner que ce qui relève du domaine de l'intellectualisme « dépend d'elle » ; ce qui vient confirmer l'idée d'une tentative de contrôle du soi à travers ce qui est maîtrisable et accessible (« les études, la littérature »). L'on retrouve alors ce cadrage tant prisé et si cher à Beauvoir qui l'avait laissé tomber lors de l'épreuve de la glace, mais qu'elle tente toutefois de faire réapparaître à travers ses préoccupations d'ordre intellectuel. En outre, il est pertinent de noter la tonalité adoptée dans les deux derniers extraits cités : par l'emploi des expressions « à vrai dire je me tourmentais modérément » (l'usage de cet adverbe surprend à la suite du questionnement divers et profond marquant bien au contraire un souci qui serait tout sauf modéré) et « je me crus autorisée », la protagoniste semble se contredire dans ses propos et cette contradiction illustre une fois de plus le dilemme auquel elle fait face. Cette contradiction sera rapidement confirmée par une nouvelle résolution émise par la jeune fille rangée : « Désormais, je n'accordai plus à ma vie intellectuelle qu'une valeur relative, puisqu'elle avait échoué à me concilier l'estime de tous²³⁶ ». L'intellectualisme qui n'a pas réussi à réconcilier la protagoniste avec son reflet qu'elle désire à tout prix séducteur est rapidement rejeté (un rejet momentané et incertain). Beauvoir se tourne alors vers la mode dans le seul but d'atteindre cet apogée de la féminité à la fois convoitée et redoutée :

Sous l'influence de Stépha, je me négligeai moins qu'autrefois. L'agrégatif d'allemand, m'avait-elle dit, me reprochait de passer mon temps dans les livres : vingt ans, c'est trop tôt pour jouer les femmes savantes ; à la longue j'allais devenir laide. Elle avait protesté et elle s'était piquée : elle ne voulait pas que sa meilleure amie eût l'air d'un bas-bleu disgracié ; elle m'affirmait que physiquement, j'avais de la ressource, et insistait pour que j'en tire parti. Je me mis à aller souvent chez le coiffeur, je m'intéressai à l'achat d'un chapeau, à la confection d'une robe²³⁷.

Une série d'actions consécutives permet à la narratrice de renoncer à l'intellectualisme au profit d'un exercice conseillé de la mode. À travers des expressions communes telles que « se négliger moins » et « avoir de la ressource » de même qu'à travers l'énumération d'actions plus concrètes (« aller chez le coiffeur, s'intéresser à l'achat d'un chapeau et à la confection d'une robe »), l'exercice de la mode n'apparaît plus comme étant passif et superflu, mais plutôt comme résultant d'un travail acharné et continu sur soi ou sur ce que Féral présentera comme étant le « montrer le faire ». En effet, le dernier passage témoigne de l'importance d'autrui dans la performance du soi féminin au

²³⁶ *Ibid.*, p. 271.

²³⁷ *Ibid.*, p. 402.

détriment du soi intellectuel. En effet, le personnage beauvoirien n'agit réellement que « sous l'influence de Stépha » ainsi qu'en réaction « aux reproches de l'agrégatif d'allemands ». De ces deux remarques, l'on pourrait émettre le constat suivant : l'exercice de la mode impose un « faire²³⁸ » et de surcroît un « montrer le faire²³⁹ » nécessaires à la performance identitaire de la figure de l'intellectuelle ; Féral spécifiera à ce propos :

Celui qui fait montre toujours qu'il fait et dans cet acte de monstration se glisse l'originalité du geste accompli. Ce principe du « showing doing », comme Schechner le nomme – et qu'il compare à l'effet de distanciation brechtien –, est bien l'élément fondateur de toute performance. [...] Or qui dit montrer dit rapport d'altérité. Forcément adressée à quelqu'un, la performance est destinée à autrui. Elle appelle le regard de l'autre, qui la voit, l'analyse, la compare, l'accepte, la jauge parfois selon des critères qui lui sont propres²⁴⁰.

L'exercice de la mode devient alors partie prenante de la constitution identitaire de l'*Intellectuelle* particulièrement lorsqu'elle est perçue en tant qu'acte performatif tel que suggéré notamment par Andrea Kollnitz et Marco Pecorari : « Fashion as continuously shaping our identities and bodies, in immaterial as well as material ways, can employ the modus operandi of both performativity and performance, being itself at the crossroad of these actions²⁴¹ ». Ces résolutions et ces questionnements émis par Beauvoir, mais aussi et surtout presque toujours adressés à elle-même constituent le fondement même de la performance identitaire à travers le système de mode. Marvin Carlson va spécifier à ce sujet : « La performance [...] se donne toujours "sur le mode de l'autoréflexivité²⁴²" ». Cette performance qui se base principalement sur « le montrer le faire » deviendra progressivement chez les protagonistes un véritable « faire », autrement dit un acte de performativité actualisant à la fois l'exercice de la mode et l'impact de ce dernier sur la constitution identitaire de la femme intellectuelle. Féral développera davantage cet aspect introspectif de la performativité en mettant l'accent notamment sur le dédoublement de soi :

Implicitement se trouve affirmé que toute performativité demande une appropriation par le sujet : le moi se dédouble, s'approprie et apprend les codes, les transforme, les répète, joue avec, en élargit le sens, entre en conflit ou bien en accord avec eux²⁴³.

²³⁸ Josette Féral, *op. cit.*, p. 207.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 214.

²⁴¹ Andrea Kollnitz et Marco Pecorari, *op. cit.*, p. 4.

²⁴² Marvin Carlson, « Performance: A Critical Introduction », Londres-New York, Routledge, 1996, p. 189. Cité par Josette Féral, *op. cit.*, p. 214.

²⁴³ Josette Féral, *op. cit.*, p. 214.

À la lumière de ces affirmations, l'on arrive à cerner un tournant dans la quête identitaire de l'*Intellectuelle* : partant d'un tout premier apprentissage d'une performance de la mode fortement cadrée par la figure maternelle entre autres et composée du double acte de déguisement et de défilé²⁴⁴, les protagonistes à l'étude tentent tant bien que mal de se réapproprier cette performance fortement contrôlée (tel qu'il a été étudié au cours du premier chapitre) :

« Tu ne voudrais pas t'habiller ainsi ? » proposait Hermine. Elle appuyait son doigt des Ballades et des Nocturnes sur un tailleur aux épaules carrés. « Ce n'est pas joli ce que j'ai ? Touche. / – Je le touche a dit Hermine puisque je te déshabille. Au collège tu ne portais pas de cravate. Je me souviens de tes macarons sur les oreilles, ensuite de ta frange dans laquelle tu fourrageais... / – Je portais un uniforme. Qu'il était laid... Je le déformais exprès. / – Tu as changé », dit Hermine. Elle a refermé le catalogue. « Dis que je me déguise ! » [...] « Tu ne te déguises pas. Tu les imites. » Je me fâchai²⁴⁵.

Dans ce passage, l'on relève surtout l'acte de transgression évoquée par la « déformation intentionnelle de l'uniforme ». Cette image est en soi véritablement frappante si l'on prend en compte ce que symbolise l'uniforme dans le système de la mode tel que souligné par Jennifer Craik :

Very often, anecdotes about uniforms involve formative moments of selfhood, especially associated with breaking out or away from normative codes, rebellion or subversion, about individual interpretation or difference in sameness²⁴⁶.

L'exercice de déguisement impose la prise en compte de deux actes contradictoires : l'imitation et la réappropriation. Ces deux actes s'annoncent comme étant fortement péjoratifs dans le dernier extrait cité de *La bâtarde*. Pour Leduc, l'exercice de déguisement fait indéniablement l'objet de réprimande ; il est pour ainsi dire rattaché à un souvenir fort peu flatteur issu de son enfance²⁴⁷. Cette remémoration de l'une des toutes premières expérimentations de la féminité fut également entreprise par Beauvoir : « Je ne savais rien faire de mon corps [...] ; je me retrouvais aussi empruntée que le jour où je m'étais exhibée en Espagnole²⁴⁸ ». Cette performance de la féminité qui se manifeste à travers le déguisement, puis à travers le défilé est alors remise en question par les deux protagonistes à l'étude. L'apport fictionnel et le désir conséquent d'une visibilité demeurent toutefois fortement présents dans cette quête identitaire de l'*Intellectuelle*. En effet, cette performance initiale manifestée par le procédé de déguisement n'en demeure pas moins reliée à une « fictionnalisation de soi » libératrice, car, tout comme le décrit Josette Féral « la fiction affleure [...] à la surface de toute performance et cette fiction

²⁴⁴ Se référer au premier chapitre.

²⁴⁵ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 215.

²⁴⁶ Jennifer Craik, « The Cultural Politics of the Uniform », *Fashion Theory*, vol. 7, n° 2, Routledge, 2003, p. 128.

²⁴⁷ Se référer au premier chapitre.

²⁴⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 225-226.

est projection de soi à travers un faire²⁴⁹ ». En somme, à travers les notions de performance et de performativité²⁵⁰ qui marquent la transition entre un « montrer le faire » du féminin et une actualisation de ce dernier par un « faire », l'on s'éloigne progressivement d'un sujet véritablement maîtrisé et contenu dans les différentes tentatives de cadrages (cadrages religieux et littéraire de l'idéal féminin véhiculé et cadrage du miroir, entre autres). Les protagonistes fuient ce reflet indiscipliné et tentent tant bien que mal de contrôler au mieux ce soi insatisfaisant en le subvertissant, en le fictionnalisant davantage : l'exercice du déguisement prend de l'ampleur et devient un véritable jeu de rôle.

Défilé public : la mascarade féminine

À la suite de cette confrontation au miroir et de cette importante remise en question, les deux protagonistes à l'étude passent ainsi d'une performance héritée de la féminité à une performativité de cette dernière marquée sous le signe de la réactualisation du reflet. La remémoration des épisodes de déguisement issus de l'enfance est empreinte d'un sentiment d'impuissance ; Beauvoir et Leduc désirent de ce fait prendre le contrôle de leurs reflets respectifs, cadré chez l'une et fragmenté chez l'autre. Le déguisement en surface ne suffit plus ; il s'agit d'embrasser véritablement ce rôle féminin et de le jouer sous toutes ses facettes :

Je demeurai stupide à côté des ascenseurs. Les clientes exténuaient les miroirs avec ce qu'elles préféraient. J'entendis ma mère au loin. " Sois femme. Quand seras-tu femme ? " Je confondais la tactique et la coquetterie morale avec la parure. Mains avides. Yeux assoiffés. Visages de coquettes, visages de savants. L'atmosphère m'engourdissait, le clignotement du bouton de l'ascenseur m'endormait. Du limon, c'est du limon. Qui parlait sous mes pieds ? Le parquet du grand magasin ne voulait pas de mon limon²⁵¹.

De ce passage cité l'on retient principalement le sentiment de confusion de même que cette impression d'« engourdissement » qui se saisissent véritablement de Leduc. Cette féminité qui s'impose à l'impératif provoque chez les protagonistes la plus vive anxiété : être femme, oui, mais à quel prix ? Aux prises avec un apprentissage contradictoire de la visibilité et de l'effacement, les deux

²⁴⁹ Josette Féral, *op. cit.*, p. 215.

²⁵⁰ Il est primordial de différencier ces deux notions tel que suggéré par Judith Butler : « [...] it is important to distinguish performance from performativity: the former presumes a subject, but the latter contests the very notion of the subject » (Judith Butler, Lynne Segal et Peter Osborne, « Judith Butler: Gender as Performance », *Radical Philosophy*, n° 67, 1994, p. 33). Le concept de performance est nécessaire à l'explication du liant entre mode et intellectualisme par cette nécessité absolue de la démonstration, du « montrer le faire » (tel qu'amené par Féral). La performativité, quant à elle, nous permet d'expliquer l'usage que font les protagonistes de ce paraître féminin, autrement dit leur réappropriation de l'idéal féminin hérité.

²⁵¹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 231.

intellectuelles se retrouvent face à une féminité nécessitant une performance ininterrompue, un déguisement de plus en plus masquant, enfin, un défilé continu et éreintant :

Mais alors je me sentais radicalement coupée d'autrui ; je regardais dans la glace celle que leurs yeux voyaient : ce n'était pas moi ; moi, j'étais absente ; absente de partout ; où me retrouver ? Je m'égarais. " Vivre c'est mentir ", me disais-je avec accablement ; en principe, je n'avais rien contre le mensonge ; mais pratiquement, c'était épuisant de se fabriquer sans cesse des masques²⁵².

Beauvoir pose ainsi la question de l'artifice en tant qu'outil premier de performance de la féminité. L'artifice a été suggéré notamment par Rebecca Arnold et résumé à travers l'expression très prisee de « mascarade de la mode²⁵³ [traduction libre] ». Caroline Evans va mettre l'accent sur l'importance de cette mascarade en tant qu'acte performatif et son rôle dans la réappropriation de cet idéal féminin hérité : « [...] the interrogation of the fundamental tropes of femininity via a playful and deconstructive appropriation of the stratagems of masquerade and performativity²⁵⁴ ».

Sujet décentré²⁵⁵ : féminité caricaturée

À la lumière de ces affirmations, l'acte performatif serait avant tout un acte de réappropriation ; ce dernier n'étant possible qu'à la suite d'un questionnement, voire d'une déconstruction. Beauvoir et Leduc se retrouvent face au miroir en proie à diverses craintes et à cette urgence d'être femme, d'être féminine à tout prix, de poursuivre ce culte hérité de l'idéal féminin. Cependant, c'est bien face à cette féminité enracinée que leurs reflets respectifs apparaissent comme étant troubles, perdus en dehors des cadres du miroir. Ainsi, cette tension ressentie entre l'idéal féminin véhiculé et la vision d'un soi féminin incohérent met la lumière sur ce phénomène qu'est « le développement du sujet décentré moderne perçu dans les années d'entre-deux-guerres²⁵⁶ » relevé par Evans. Cette idée de « sujet décentré » provient notamment de la vision d'une identité instable et en constante progression très à la mode à partir de la fin du XIX^e siècle : « Since the nineteenth century the idea of the self as a sovereign, transcendent, unitary and knowing subject has gradually given way to the idea of a decentered self that is mired in, and constituted by culture²⁵⁷ ». Simone de Beauvoir marque cette transition entre une image

²⁵² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 268.

²⁵³ Rebecca Arnold, *Fashion, Desire and Anxiety: Image and Morality in the 20th Century*, Rutgers University Press, 2001, p. 101.

²⁵⁴ Caroline Evans, *op. cit.*, p. 28.

²⁵⁵ Ce terme a été emprunté de l'étude entreprise par Caroline Evans, *op. cit.*

²⁵⁶ Caroline Evans, *op. cit.*, p. 4.

²⁵⁷ Carolyn J. Dean, « The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan and the History of the Decentered Subject », Londres-New York, Cornell University Press, 1992. Citée par Caroline Evans, *op. cit.*, p. 4.

de soi contrôlée et sécurisée (par la présence des cadres notamment) et un soi véritablement « décentré » à la suite de la croissance et de la progression de ce dernier :

Ainsi, l'image que je retrouve de moi aux environs de l'âge de raison est celle d'une petite fille rangée, heureuse et passablement arrogante. Deux ou trois souvenirs démentent ce portrait et me font supposer qu'il eût suffi de peu de chose pour ébranler mon assurance. [...] Pendant les séances de gymnastique dont j'ai parlé, j'étais vêtue d'un vilain maillot étriqué et une de mes tantes avait dit à maman : « Elle a l'air d'un petit singe. » [...] Les filles portaient des costumes en jersey bleu pâle, aux jupes courtes et gracieusement plissées ; leurs tresses lustrées, leur voix, leurs manières, tout en elles était impeccable. [...] Je me sentis soudain gauche, poltronne, laide : un petit singe ; sans aucun doute, c'est ainsi que ces beaux enfants me voyaient ; ils me méprisaient : pire, ils m'ignoraient. Je contemplai, désemparée, leur triomphe et mon néant²⁵⁸.

Ce passage des *Mémoires d'une jeune fille rangée* marque le procédé de comparaison mettant en vedette le « sujet décentré » (dans ce passage, il ressort à travers les qualificatifs « gauche poltronne » et par la métaphore du « singe ») faisant face à une norme féminine fortement idéalisée (illustrée par les qualificatifs « gracieusement plissées », « lustrées », « impeccable »). La protagoniste est à la fois « visible » par son apparence incohérente et *démodée*²⁵⁹, mais elle est aussi et surtout « effacée » lorsqu'elle est ignorée du reste du groupe : l'*Intellectuelle* en devenir se retrouve encore une fois aux prises entre les antipodes formés de la visibilité et de l'effacement²⁶⁰. Cette véritable « crise » du sujet féminin décentré causée essentiellement par les différents *diktats* de la mode fut également vécue par Leduc :

Plusieurs pastilles sur la joue gauche, plusieurs pastilles sur la joue droite puisqu'il faut tapoter avant d'étaler, c'est le secret d'un maquillage naturel, d'un maquillage parfait, précisait la vendeuse. Où achète-t-elle son timbre de voix avant de vendre ? Je voudrais devenir persuasive. Tu le sais que tu te prépares pour un cirque, clown effacé. Tambours, à l'entraînement, défense de se fatiguer, je vais entrer dans le cirque, ma piste sera les grands boulevards. De la poudre « abricot »... Le luxe nous apprend à rêver au luxe. La pression dorée de la boîte de poudre de riz exige ici, à l'instant, la ceinture cloutée d'un chevalier fabuleusement ancien. Il faut tapoter encore avec la houpe, il faut poudrer avec abondance une perruque sur chaque joue et attendre. Jusques à quand dois-je soutirer le parfum dans la boîte de poudre de riz ? Brossons le surplus du nuage et maintenant au diable les conseils, le bon goût, le raffinement. Dessinons une bouche qui saigne à rendre jaloux les livreurs de boucherie. Du bleu sur les paupières... C'est indispensable.²⁶¹

²⁵⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 85-86.

²⁵⁹ L'usage de ce terme s'avère véritablement pertinent puisqu'il illustre la non-intégration vestimentaire de la protagoniste avec le reste du groupe ; ce dernier représentant (sur une échelle plus grande) la norme sociale (une féminité qui se doit d'être constamment « impeccable »).

²⁶⁰ Se référer au premier chapitre.

²⁶¹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 262.

L'on retrouve dans ce passage les marqueurs communs du discours de la mode : à travers la figure de l'anaphore, à travers un champ lexical de l'impératif (les verbes « falloir » et « exiger », l'expression « défense de »), mais aussi et surtout à travers l'affirmation « c'est indispensable ». L'auteure entreprend non seulement une véritable parodie de ce discours que l'on retrouve essentiellement dans les revues de mode, mais elle utilise ce même discours pour révéler une vision de soi des plus péjoratives. Leduc illustre surtout à travers ce passage cette tension entre une performance de la mode (mise en scène du féminin) extrêmement contrôlée et une performativité qui se veut à la fois démonstration et déconstruction de cette féminité idéalisée. En effet, l'énumération des différents *diktats* de la mode de l'époque qu'elle conclut avec l'affirmation « et maintenant au diable les conseils, le bon goût, le raffinement » est fortement révélatrice de cette « décentralisation du sujet ». Cette transgression est poussée à son extrême lorsque la narratrice bien loin d'appliquer ces commandements de beauté entreprend plutôt la réalisation d'une caricature de soi qu'elle annonce déjà au préalable par l'affirmation : « Tu le sais que tu te prépares pour un cirque, clown effacé ». L'image du « clown effacé » est révélatrice d'un mal-être profond, conséquence d'un apprentissage contradictoire de la visibilité et de l'effacement²⁶². De plus, il s'agit à travers ces révélations de condamner surtout cette performance de la féminité à travers la mode : la figure du clown qui évoque nécessairement l'idée de visibilité et l'univers du spectacle remet en question cette idée d'un féminin performé à travers un déguisement disproportionné, d'une part, et condamné à l'effacement (rappelant le spectacle du clown qui est d'ordinaire muet), d'autre part. Il est important de préciser que la figure du clown fut véritablement exploitée par Leduc qui en fait mention dans un autre passage de son récit : « Marcel Jouhandeau m'a dit un jour : " Vous avez un tricot de clown (tricot à larges rayures vertes et mauves), nous sommes des clowns²⁶³ [...] " ». À travers ce passage, l'on comprend que la critique émise à l'égard du vêtement porté par la protagoniste est suffisante à la consolidation de cette vision caricaturale de la performance du féminin : la métaphore liant la femme et le clown est véritablement mise de l'avant lorsqu'elle est juxtaposée à une affirmation identitaire percutante « nous sommes des clowns ». Enfin, l'exercice de déguisement est une fois de plus indissociable de cette idée de défilé ; le lieu change pourtant lorsque Leduc précise « ma piste sera les grands boulevards » : les rues parisiennes intimidantes se substituent ainsi aux parcs, lieux emblématiques des tout premiers défilés des deux protagonistes à l'étude.

²⁶² Comme étudié au premier chapitre.

²⁶³ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 175.

Putain, passante, mannequin : la rue entre arène et podium

C'est à la suite de la prise de conscience de ce soi décentrée que Beauvoir et Leduc prennent d'assaut ce lieu premier de la parade qu'est la rue :

Il n'en faut pas beaucoup pour qu'un enfant se change en singe ; auparavant, je paradais volontiers ; mais je refusais d'entrer dans les comédies concertées par les adultes ; trop âgée à présent pour me faire caresser, câliner, cajoler par eux, j'avais de leur approbation un besoin de plus en plus aigu. Ils me proposaient un rôle facile à tenir et des plus seyants : je m'y jetai. Vêtue de ma capote bleu horizon, je quêtai sur les grands boulevards, devant la porte d'un foyer franco-belge que dirigeait une amie de maman²⁶⁴.

Ce passage des *Mémoires d'une jeune fille rangée* marque une transition entre la « parade enfantine » et les « comédies concertées par les adultes » au cours desquels la jeune Simone de Beauvoir se retrouve face à une performance de la féminité véritablement *prête à porter* (devinée notamment par l'usage du qualificatif « concertées » qui sous-entend une convention et un arrangement préalables et imposés à la narratrice). Ce passage marque une seconde transition : la petite fille passe ainsi de la parade usuelle dans les parcs, à la rue, lieu dépourvu de cadres. Il s'agit à présent non plus d'expérimenter la simple extravagance, mais de jouer un rôle (« ils me proposaient un rôle facile à tenir et des plus seyants ») qui permet à la protagoniste d'oublier pour quelques instants la découverte d'un soi décentré (illustrée entre autres à travers l'image du « singe »). En effet, outillée de « sa capote bleu horizon », la jeune Simone part véritablement à la conquête des « grands boulevards » (cette représentation spécifique de la rue a également été mentionnée par Leduc dans le dernier extrait étudié de *La bâtarde*). Cependant, cette performance enfantine de la féminité prendra des proportions différentes lorsque les protagonistes entreprendront une série d'actes performatifs visant à expérimenter réellement la féminité, à se la réapproprier d'une certaine façon ; pour cela, Beauvoir et Leduc s'inspireront d'une figure représentant la féminité poussée à son extrême : « In nineteenth-century Paris, heroines of popular literature and the stage were courtesans and prostitutes, as were the most fashionable women to whom society columns²⁶⁵ ». Ainsi, la prostituée (figure emblématique de la littérature du XIX^e siècle) se révélera aux deux protagonistes à l'étude en tant que rôle féminin premier se prêtant de surcroît à l'univers de la rue :

[...] j'interpellais les habitués que j'essayais, naïvement, de mystifier : je me prétendais modèle, ou putain. Avec ma robe fanée, mes gros bas, mes souliers

²⁶⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 40.

²⁶⁵ Sinéad Helena Furlong, *op. cit.*, p. 9.

plats, mon visage sans art, je ne trompais personne. « Vous n'avez pas la touche qu'il faut », me dit un boiteux aux yeux cerclés d'écaïlle²⁶⁶.

Beauvoir s'inspire ainsi du culte hérité du modèle²⁶⁷ pour tenter une performance du féminin à travers les rôles de « putain ou de modèle » (l'usage de l'adverbe « ou » permet la mise à proximité de ces deux figures, voire leur interchangeabilité). En effet, l'on retrouve cet objectif de « mystification » que la narratrice a très certainement assimilée de son apprentissage *religieux* de la féminité. En tenant compte de cette dernière constatation, il n'est plus question que d'une simple performance annoncée et dictée du féminin, mais plutôt d'un acte performatif discernable par son caractère transgressif (le rôle de « putain » s'avère être une véritable profanation lorsqu'associé à ce désir de « mystifier » issu plutôt d'un apprentissage *religieux* de la féminité). Toutefois, cette performance échoue à la suite de la description de la toilette portée par la protagoniste ; une toilette qui s'avère véritablement *démodée*, inadéquate. Par ailleurs, Beauvoir reçoit la critique qui l'achève véritablement (amplifiée de surcroît par la description du critique « un boiteux aux yeux cerclés d'écaïlle ») : la formulation employée « vous n'avez pas la touche qu'il faut » rappelle étrangement l'expression commune issue de l'univers de mode « ce je-ne-sais-quoi ». Dans le récit de *La batarde*, Leduc semble elle aussi performer un rôle similaire qu'elle souligne pourtant comme une obligation : « Je devais me coucher, je devais me poudrer, je devais porter la chemise de nuit luxueuse. Je devais devenir putain²⁶⁸ [...] ». Le verbe « devoir » répété à travers une anaphore marque les différentes étapes de cette performance accomplie par la narratrice ; étapes qui se réfèrent dans l'ensemble à un rituel de beauté (rappelant les prescriptions retrouvées dans les revues de mode de l'époque). Cependant, le récit de *La batarde* est marqué d'une autre figure féminine reconnue pour son défilé continué dans ce lieu particulier de la rue : « Elle se déguise quand elle enfile, au son d'irréels tambours, le tailleur anguille de Schiaparelli, et sa promenade sur les grands boulevards est une parodie²⁶⁹ ». Les termes d'« irréels » et de « parodie » employés dans cet extrait de la préface rédigée par Simone de Beauvoir apposent un cadre fictionnel au défilé de la passante ; défilé qui nécessiterait, à en croire le récit de Leduc, d'importants préparatifs et un certain cérémonial :

Il me faut des gants de la maison Hermès. Je changerai ma voix. Il me faut la voix rauque de Marlène pour répondre aux compliments. Maintenant sors, ordure. [...] Je suis chic. Il n'y a pas d'erreur, je suis chic. Le sac coupé dans du carton,

²⁶⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 377.

²⁶⁷ Se référer au premier chapitre.

²⁶⁸ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 199.

²⁶⁹ Simone de Beauvoir dans la préface de Violette Leduc, *op. cit.*, p. 12.

recouvert de tissu [...] je ne l'oublie pas. Sous l'aisselle, c'est la mode. Je suis la toute neuve depuis que je suis prête. Je me demande où je vais²⁷⁰.

L'on retrouve dans ce passage la même tonalité impérative relevée précédemment dans d'autres extraits du même récit (et surtout cette répétition de l'expression, « il me faut », en anaphore reproduisant les *diktats* de la mode présentée dans la presse féminine de l'époque notamment). De plus, il est encore une fois question d'une véritable urgence de performer cet idéal féminin (performance que l'on a relevée dans le dernier passage des *Mémoires d'une jeune fille rangée*). Ce passage offre un double dévoilement : celui de la composition du rôle de la passante (personnage créé par l'apposition de différents éléments à la mode : les « gants de la maison Hermès » ainsi que la « voix rauque de Marlène²⁷¹ »), d'un côté, et celui de la composition de l'accessoire de mode indispensable pour compléter le *look*²⁷² de la narratrice, de l'autre. L'étape du déguisement complétée, s'ensuit celle du défilé qui débute sous le signe de la déception :

L'agent a souri en me voyant, une dame dans son auto m'a regardée. Oui, elle a tourné la tête de mon côté. Bientôt le fleuve d'automobiles sera glacé, les conducteurs monteront sur le toit de leur voiture pour me détailler. Faut te résigner, Lolette. A part l'agent, à part la dame dans son auto... dévorée d'ennui... Je passe, inaperçue. Je me le redis, je me l'avoue, je me soulage : je passe, inaperçue. C'est horrible, c'est intenable. Je ne suis pas le centre du monde. Un, marcher au milieu du trottoir... Un, me dégager des vitrines, des objets. Deux, rejeter les épaules. Trois, rejeter aussi la tête [...] J'ai peur, je vais les décevoir. Il y a tant d'inconnus dans mon dos. Ils se disent : bien cambrée, bien balancée. Après vient mon visage, après vient la surprise, le choc. Je dois me dégager de mes vêtements, m'en séparer, tout en étant dedans. C'est cela l'aisance. Je dois survoler ce que je possède. Je fais du chemin, il n'y a pas d'erreur j'avance. Je passe, inaperçue. C'est injuste. Je ne peux pas tourner la tête. [...] Cette grande jeune femme qui arrive dans le miroir d'Old England, c'est moi²⁷³.

L'on assiste à travers cet extrait à l'effacement progressif de la passante. Cette figure dont l'existence dépend entièrement de sa visibilité est véritablement condamnée : il est question alors d'un second échec de la performance du féminin. Pour que le défilé aboutisse, une condition se présente alors : il faudrait se dissocier véritablement de sa toilette ; autrement dit, il faudrait composer avec le rôle du *mannequin* et non plus avec celui de la passante :

Ils étaient fous de mon tailleur anguille. Ils me disaient qu'avec un costume de cette couleur-là, je promenais une nuit couleur de châtaigne à la fin d'un après-

²⁷⁰ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 264-265.

²⁷¹ Il s'agirait très probablement de Marlene Dietrich. Actrice et chanteuse allemande, elle fut une véritable figure emblématique du XX^e siècle.

²⁷² L'impératif du verbe « regarder » sous-entendu par cet anglicisme n'est pas sans résonance avec ce « montrer le faire » suggéré par Josette Féral et indispensable à la compréhension des enjeux de cette performance de la féminité.

²⁷³ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 265-266.

midi d'été. Un autre m'a dit que j'étais le plus séduisant, le plus doux des automnes en Ile-de-France lorsque les roses fleurissent encore²⁷⁴ [...].

Ce passage présente une version inventée du récit cité plus haut rendant compte du défilé de la passante ; ce qui diffère et ce qui semble suggérer une performance plus réussie de la féminité dans cet espace intransigeant de la rue, c'est bien cet effacement du sujet féminin au profit de sa toilette. En effet, dans cette vision idéalisée du défilé, c'est le « tailleur anguille²⁷⁵ » qui prend toute la place, qui reçoit tous les éloges, qui séduit et qui charme. Ainsi, dans deux extraits du récit de *La bâtarde* précédemment étudiés, il a été constaté l'effacement du sujet au profit de ce « tailleur à la mode ». La protagoniste fait part d'un véritable détachement de sa toilette : « Je dois me dégager de mes vêtements, m'en séparer, tout en étant dedans. C'est cela l'aisance. Je dois survoler ce que je possède²⁷⁶ ». Cette coupure et cette distinction entreprises par la narratrice traduisent le même élan de fuite constaté dans les récits relatant le défilement face au miroir et les mises en scène du soi : le vêtement devient ainsi indépendant de celle qui le porte ; il est déguisement, tenue d'apparat destinée à attirer tous les regards, à séduire à tout prix. Ainsi, Leduc ajoute à ce double mouvement de fuite, un double mouvement d'effacement de soi lorsqu'elle est représentée à travers cette figure que Gabrielle Smith a nommée dans son étude la « passante professionnelle²⁷⁷ » :

« [...] Vous avez la taille mannequin », dit une voix derrière moi. [...] Mannequin, mannequin... Je suis un mannequin, me disais-je découragée. Je m'enlissais. [...] Je suis un mannequin tout nu de maison de confection, je m'enlisse et tu ne verras bientôt plus que ma tête²⁷⁸.

La performance de l'idéal féminin impose l'effacement du sujet au profit de la visibilité du *look* ; ce dernier se devant de représenter les conventions préétablies par le système de la mode de l'époque. Le succès de cette performance repose alors sur le choix de défiler non plus en tant que « passante », mais en tant que « mannequin ». Ainsi, tel qu'attesté par Caroline Evans : « The ambiguous connection between the prostitute, the mannequin and the woman of fashion cannot be missed²⁷⁹ [...] ». L'on se rappelle alors cette hésitation de Beauvoir entre le rôle de la modèle et celui de la putain ; choix qui s'avère à présent véritablement déterminant. Le culte du *modèle*, figure de profondeur, est encore une fois profané par cette adoption du personnage de *mannequin*, figure de surface (la parenté de ces deux

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 272.

²⁷⁵ Ce tailleur emblématique porté par Leduc a véritablement « pris de la place » lorsqu'il fut choisi comme titre d'un tout premier extrait de *La bâtarde* qui parut dans la célèbre revue *Les Temps modernes* en 1961 (tel que mentionné dans l'introduction).

²⁷⁶ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 265.

²⁷⁷ Gabrielle Smith, « Qu'est-ce qu'un mannequin ? », *Critique*, vol. 901-902, n° 6-7, Paris, Éditions de Minuit, 2022, p. 486.

²⁷⁸ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 253.

²⁷⁹ Caroline Evans, *op. cit.*, p. 24.

termes est d'autant plus intéressante). En effet, dans le dernier passage de *La bâtarde* cité, la répétition du terme « mannequin » provoque un véritable effet de condamnation. Cet effet est accentué par la présence de termes à connotation péjorative (« découragée », « m'enlissais »). De plus, l'emploi du verbe « s'enliser » et la répétition de ce dernier mettent de l'avant le mouvement d'effacement de soi. La figure du mannequin est ainsi dépouillée de ce qui la constitue habituellement : le vêtement dont elle est le support (« je suis un mannequin tout nu ») et la visibilité (« je m'enlise et tu ne verras bientôt plus que ma tête »). Selon Gabrielle Smith, le mannequin est une figure « nécessaire à l'animation du vêtement²⁸⁰ » ; dans l'extrait précédent, l'on a relevé que la protagoniste avait autonomisé le vêtement, pour lui préserver tout son aspect attirant et séducteur. La figure du mannequin est alors une représentation qui se rapprocherait le plus de l'image de soi véhiculée par l'auteure. Smith parle de « rôles » du mannequin qui seraient « plus que secondaires, corps anonymes et peu expressifs, " prototypes de performance humble, anonyme, presque invisible²⁸¹ " ». L'image est alors d'autant plus forte et poignante : la protagoniste lorsqu'elle est mise en scène à travers la figure du mannequin est complètement détachée de l'objet de mode qu'elle porte et bien qu'elle défile sans cesse, elle s'efface au profit du vêtement, de l'accessoire qu'elle arbore à présent comme bouclier protecteur de ce soi qui s'est avéré être profondément décentré.

Défilé de faux pas

Les performances de Beauvoir et de Leduc lorsque ces dernières jouent successivement les rôles de putain et de mannequin se soldent par un échec retentissant qui n'est toutefois pas étranger à l'acte performatif tel que stipulé par Féral : « [...] l'énonciation performative en situation ordinaire échoue, glisse, échappe à son objectif, aboutissant à la non-réalisation de l'action, à sa fuite ou à sa suspension dans le néant²⁸² ». Elizabeth Wissinger explique cet échec de l'acte performatif à la fois à travers le caractère inconstant du système de la mode, mais aussi par la nature transgressive du sujet :

The fashionable body is made, and remade, in repetitious acts that never quite secure it, partly because of fashion's inconstancy, and partly because of the body's tendency to exceed the limits of the norms through which it is lived, never quite coming under absolute control²⁸³.

²⁸⁰ Gabrielle Smith, *op. cit.*, p. 487.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 487.

²⁸² Josette Féral, *op. cit.*, p. 210.

²⁸³ Elizabeth Wissinger, *op. cit.*, p. 297.

Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, le sujet décentré, à la suite de son échec à performer différents rôles de la féminité, se réfugie dans un dédoublement reflétant une véritable tentative de contrôle :

Personne ne m'admettait telle que j'étais, personne ne m'aimait : je m'aimerai assez, décidai-je, pour compenser cet abandon. Autrefois, je me convenais, mais je me souciais peu de me connaître ; désormais, je prétendis me dédoubler, me regarder, je m'épiaï ; dans mon journal je dialoguai avec moi-même. [...] j'étais le paysage et le regard : je n'existais que par moi, et pour moi²⁸⁴.

La présence d'un triple rôle est relevée à travers l'énumération des verbes « se dédoubler », « se regarder », « s'épier » et celui de « dialoguer avec soi-même ». La forme renforcée du pronom personnel « moi » (« moi-même ») et sa triple répétition, la reprise du pronom « je » dix fois dans l'ensemble de l'extrait de même que la métaphore du « paysage » et du « regard » font du « je » le véritable maître du récit et concrétisent syntaxiquement cette nouvelle résolution de se suffire en dehors du système intransigeant de la mode. Dans le cas de *La bâtarde*, ce procédé d'extériorisation du « je » arbore une connotation plus péjorative : « Le costume Schiaparelli me quitte, il se désagrège. Ce sera bientôt un tas de flammèches. Mes bas tombent sur mes talons, c'est livide, j'ai froid aux jambes²⁸⁵ [...] ». Il est à noter tout d'abord l'effet de contraste présenté dans cet extrait par la juxtaposition de la « chaleur du vêtement » à la « froideur du corps ». De plus, l'extrait relate principalement un récit d'abandon ; l'abandon de la protagoniste (représentée par des éléments du corps de cette dernière) par le vêtement qui est doublement personnifié : d'une part, il porte le nom de sa créatrice (« Schiaparelli ») et, d'autre part, il entreprend des actions concrètes (« quitte », « se désagrège »). L'emprise et la prépondérance du vêtement (introduit au début de l'extrait) sont de ce fait indéniables et se poursuivent dans l'extrait suivant : « Mes pieds ? Mes escarpins ? Des palmes, mais des palmes de boue et de glaise qui me précédaient d'une bonne longueur²⁸⁶ ». Dans ce passage, l'accessoire de mode est caricaturé à la suite de l'apposition d'une métaphore (« palmes ») pour mettre de l'avant le mouvement « maladroit et gauche ». Ce qui est le plus éloquent, c'est le mouvement solitaire de ces escarpins « qui précèdent » la protagoniste et s'animent en dehors de celle-ci ; mouvement qui se poursuivra dans le récit : « Mes escarpins anguille... Ils avançaient tout seuls sur la chaussée au rythme saccadé d'un dessin animé ; ils zigzaguaient²⁸⁷ ». L'on retrouve dans ce passage une double personnification de l'accessoire de mode : d'une part, l'action entreprise (« ils avançaient ») qui devrait d'ordinaire être associée à la protagoniste et, d'autre part, la mention « tout seuls » qui met

²⁸⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 264.

²⁸⁵ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 283.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 284.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 285.

en lumière l'autonomisation totale des escarpins. Toutefois, il n'est pas uniquement question de l'habillement : c'est le *look* pris dans son ensemble qui fait l'objet de toutes les convoitises et de toute l'attention ; c'est ainsi que l'on retrouve, dans le récit *La bâtarde*, une appréciation portée notamment à la coiffure de la narratrice inspirée de la toute dernière tendance : « Eloges, compliments pour les deux mouvements sous le feutre Rose Descat²⁸⁸ ».

En somme, face à l'observation des différentes intellectuelles côtoyées par les deux protagonistes à l'étude, ces dernières en déduisent un rapport particulier à la toilette. Ainsi, la mode devient un outil privilégié non pas uniquement à la transmission d'un savoir, mais aussi et surtout à l'expression identitaire. La jeune fille rangée et la bâtarde se retrouvent alors confrontées à leur propre reflet : l'une se concentre sur le cadrage du miroir ; l'autre multiplie ce dernier pour accroître son mal-être ; toutes deux font face à un sujet décentré en décalage avec cette représentation idéalisée du féminin. Le culte du *modèle*, l'apprentissage de cette féminité aux prises entre *dogmes* et *diktats*, entre visibilité et effacement ; tout est questionné par les deux narratrices. Et dans leur double quête de l'identité féminine, les deux intellectuelles usent de la mascarade pour expérimenter la féminité à travers des figures emblématiques et qui font se communiquer l'univers de la mode et l'espace de la rue : est alors marqué un grand tournant de cette découverte de l'intellectuelle. En effet, Beauvoir et Leduc quittent cette arène de l'enfance qu'était le parc pour donner à leurs jeux de déguisement une tout autre ampleur : les rues parisiennes, lieux premiers de l'intransigeance, marquent profondément les deux intellectuelles qui échouent à ce « montrer le faire » du soi féminin ; à performer l'idéal féminin dans tout ce qu'il exige de visibilité, de mystification, d'obéissance, de mutisme. Effacées au profit du *look*, échouant dans leurs mascarades, les deux protagonistes perdent tous les repères de la féminité. Stephen Heath dira : « [...] the masquerade is a representation of femininity but then femininity is representation, the representation of the woman²⁸⁹ » ; c'est à partir de cette affirmation que l'on se posera alors les questions suivantes : comment est-il possible à l'intellectuelle de retrouver les fondements de cette féminité perdue dans un trop-plein d'artifices ? Est-il réellement possible de « [...] retrouver ou trouver la " féminité " contre la "mascarade²⁹⁰" » ou plutôt à travers cette dernière ?

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 280.

²⁸⁹ Stephen Heath, « Joan Rivière and the Masquerade » dans Victor Burgin et coll., « Formations of Fantasy », Londres-New York, Methuen, 1986. Cité par Caroline Evans, *op. cit.*, p. 8.

²⁹⁰ Béatrice Slama, *op. cit.*, p. 63.

Chapitre 3 – Mode & Genre

Simone de Beauvoir l'a affirmé : « L'idéal de la beauté féminine est variable²⁹¹ » ; il est assimilé par la petite fille puis questionné par la jeune demoiselle. Il est modélisé, enfin, au gré des modes ; des modes qui défilent, des modes qui *dévient*. Suzanne Marchand dans son étude intitulée *La « garçonne » : un nouveau modèle féminin (1920-1929)* fait part de ces changements de modes qui vont jusqu'à affecter la perception de l'idéal féminin véhiculé : « Les femmes des années '20 se voient contraintes d'investir plus d'argent et de temps à l'amélioration de leur corps, plus visible dans les robes décolletées et courtes, que sous les vêtements longs portés par leurs mères²⁹² ». Cette nouvelle mode décrite fait apparaître ce que dépeint Héloïse Thomas comme étant « une figure qui trouble les identités genrées et sexuelles en transgressant un [...] tabou : "celui de la différenciation sexuelle du genre vestimentaire [...]", dans un monde où l'ordre sexuel se manifeste particulièrement par le vêtement²⁹³ ». Parallèlement, la figure de l'intellectuelle se définit petit à petit au gré de ces modes et se trouve conséquemment affectée dans la zone *trouble* du spectre du système des genres. C'est ainsi que la « Garçonne » fait son apparition et vient de ce fait s'associer à la figure du « Bas-Bleu » pour questionner le rapport entre mode, intellectualisme et genre à travers une performance du féminin vouée à l'échec et une performativité encore inassumée par les deux protagonistes à l'étude. Judith Butler dans son ouvrage *Gender Trouble* invite à ce propos le lecteur à « considérer le genre en tant que *style corporel*, en acte qui serait à la fois intentionnel et performatif²⁹⁴ [traduction libre] » et précise : « where "performative" suggests a dramatic and contingent construction of meaning²⁹⁵ ». Andrea Kollnitz et Marco Pecorari amènent une précision quant à l'apport du système de la mode en tant qu'espace de construction identitaire et d'affirmations des normes genrées : « [...] fashion becomes "a tool for upholding gender norms and, more generally, normative processes of identity formation, yet retaining the potential subversion²⁹⁶" [...] ». À ce propos, les protagonistes des deux ouvrages à l'étude après avoir exploré le féminin à travers plusieurs rôles subversifs (putain, passante, mannequin), font face à une perte totale des marqueurs de la féminité à la suite de l'effacement total du sujet au profit du *look* ;

²⁹¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (tome 1) - Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio/essais », 1976, p. 263.

²⁹² Suzanne Marchand, *op. cit.*, p. 20.

²⁹³ Héloïse Thomas, « Christine Bard, Les Garçonnes. Mode et fantasmes des Années folles », *Lectures*, Liens Socio, 2022, p. 1.

²⁹⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, *op. cit.*, p. 177.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Andrea Kollnitz et Marco Pecorari, *op. cit.*, p. 4.

ce dernier déposant l'intellectuelle du « faire » au profit d'un usage exclusif du « montrer le faire ». Les héroïnes feront ainsi face à un « genre prêt à porter » à la fois conditionnel et conventionnel qui impose un défilé silencieux du féminin, subit à proprement dit par les deux protagonistes à l'étude. Lorsque ces dernières tentent de se réapproprier ce « genre prêt à porter » à travers la mascarade notamment, elles deviennent inévitablement cette *autre* défilant dans la rue ; cette *autre* à la fois *décentrée* et *démodée*. Comment retrouver une féminité aux mesures de l'intellectuelle ? « Comment être femme et être écrivain²⁹⁷ », tel que questionné par Béatrice Slama ? Après avoir longuement défilé, petites dans les parcs, plus jeunes, dans les rues, les deux intellectuelles se retrouvent projetées dans un troisième et ultime lieu : le salon de coiffure. Face au miroir, face aux plus grands « empereurs de la coiffure du XX^e siècle » (essentiellement masculins soit dit en passant) s'entreprend cette décision de se couper les cheveux : acte anodin, à *la mode*, acte profane, acte maudit. Beauvoir et Leduc devront alors révéler ce que les chercheurs s'accordent à appeler à présent « la femme moderne²⁹⁸ » et qui fut successivement et tout à la fois *Bas-bleu*, *Garçonne* et *Androgyne*.

Le féminin conditionnel : les cinq commandements

« Sois femme²⁹⁹ », « Sois femme. Quand seras-tu femme³⁰⁰ ? » ; ces injonctions extraites de *La bâtarde* qui se font écho au fil du récit témoignent d'une préoccupation centrale, celle de « performer » à tout prix le genre, *son* genre, le genre prêt à porter. Face à ces injonctions, il devient tout à fait pertinent de s'interroger sur une performance qui serait commanditée, de s'interroger sur un genre qui serait idéalisé et imposé. « Qu'est-ce qu'une femme³⁰¹ [traduction libre] ? », questionnera Butler dans son ouvrage *Gender Trouble*. À la suite de la lecture des deux récits à l'étude, une réponse se révèle : *le* genre féminin est représenté à travers une série de conditions précises et déterminantes ; c'est ainsi que Butler réitère sa question tout en y intégrant, cette fois-ci, des éléments de réponse : « Does being female constitute a “natural fact” or a cultural performance, or is “naturalness” constituted through discursively constrained performative acts that produce the body through and within the categories of sex³⁰²? » Dans le récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, il est question d'« interdits [qui] visaient

²⁹⁷ Béatrice Slama, *op. cit.*, p. 51.

²⁹⁸ Terme emprunté notamment de l'étude de Béatrice Slama (précédemment citée), mais aussi de celle entreprise par Caroline Evans (ayant été également citée). Evans va surtout mettre de l'avant « ces débats de l'entre-deux-guerres de même que cette anxiété entourant la " femme nouvelle " qui portaient essentiellement sur la question trouble de l'apparence et de l'habillement féminin [traduction libre] » (Caroline Evans, *op. cit.*, p. 5).

²⁹⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 454.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 231.

³⁰¹ Judith Butler, *op. cit.*, p. xi.

³⁰² *Ibid.*, p. xxviii – xxix.

particulièrement l'espèce féminine³⁰³ » ; ces interdits renvoient surtout à un « stéréotype de la féminité³⁰⁴ » tel que présenté par Yvonne Knibiehler ou encore tel que décrit par Butler (citée par Thébaud et Fassin) : « Être féminine, c'est *représenter* la féminité, non pas comme un jeu esthétique mais [...] comme le résultat d'une assignation normative, qui reste cependant " une pratique d'improvisation dans une scène de contrainte³⁰⁵ " ». Judith Kegan Gardiner précise à cet effet :

Women are encouraged to judge their inner selves through their external physical appearance and to equate the two. At the same time, they are taught to create socially approved images of themselves by manipulating their dress, speech, and behavior. "Our identities can no more be kept separate from how our bodies look than they can be kept separate from the shadow selves of the female stereotype," according to philosopher Sandra Bartky³⁰⁶ [...].

Les protagonistes à l'étude vont ainsi entreprendre l'expérience de la féminité véhiculée et assimilée avant tout à travers une série de conditions. L'apprentissage de ces conditions se poursuit au fil des deux récits à l'étude et il n'est aucunement question d'y déroger tel que précisé par Simone de Beauvoir : « [...] si elle transgressait ces règles, elle avait mauvais genre³⁰⁷ ».

Être belle et craindre la laideur

Comme étudié dans le tout premier chapitre, la jeune fille rangée et la bâtarde s'accordent dans leur phobie conjointe de la laideur. Cette cacophobie ayant été initialement projetée sur la figure maternelle, le qualificatif de « laide » vient progressivement hanter le discours des deux narratrices sous sa forme la plus explicite et la plus brute : « J'étais laide, je serais un monstre de laideur³⁰⁸ », « [...] je suis laide³⁰⁹ [...] ». À travers ces deux derniers passages, Leduc vient affirmer sa laideur (affirmation conjuguée à toutes les temporalités). Le qualificatif principal (« laide ») sera également accentué par la métaphore du monstre. Dans le récit des *Mémoires*, Beauvoir témoigne également de cette laideur tant redoutée et qui pourtant se manifeste à tous les temps : « J'enlaidis [...]. Ma mère [...] m'habillait avec négligence ; mes robes informes accentuaient ma gaucherie. Gênée par mon corps, je développai des

³⁰³ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 113.

³⁰⁴ Yvonne Knibiehler, « L'éducation sexuelle des filles au XXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4, Éditions Belin, 1996, p. 9.

³⁰⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005. Citée par Françoise Thébaud, « Écrire l'histoire des femmes et du genre », Lyon, ENS Éditions, coll. « Sociétés, Espaces, Temps », 2017, p. 205 et par Éric Fassin, « Préface à l'édition française (2005). Trouble-genre », p. 15.

³⁰⁶ Judith Kegan Gardiner, « On Female Identity and Writing by Women », *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 2, The University of Chicago Press, 1981, p. 360.

³⁰⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 113.

³⁰⁸ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 358.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 435.

phobies³¹⁰ [...] », « [...] j'étais informe comme l'infini³¹¹ ». Encore une fois, la protagoniste use de la comparaison pour accentuer le caractère « informe » de cette dernière. L'habillement décrit dans le tout premier extrait ne rend pas service au personnage et vient une fois de plus amplifier la « laideur » proclamée haut et fort, mais qui contraste pourtant avec l'idéal d'un féminin qui serait indubitablement beau et élégant ; idéal qui sous ses différentes manifestations ne cesse de ténasser les deux protagonistes : « Lorsque j'entrai dans l'âge ingrat, je le [le père] déçus : il appréciait chez les femmes l'élégance, la beauté. [...] il ne me cacha pas son désappointement³¹² [...] », « [...] mon père me trouvait laide et m'en faisait grief³¹³ [...] ». L'idéal est représenté dans le tout premier extrait à travers les attentes du père ; l'anticonformisme de la protagoniste envers cet idéal est, quant à lui, symbolisé à la fois par la déception de la figure paternelle et par la double affirmation du second extrait. L'héroïne du récit de *La bâtarde* traite explicitement de cet idéal de « beau féminin » en tant qu'objectif vers lequel elle tend constamment : « Payer pour être belle, payer pour être plus belle, c'était aussi être cajolée³¹⁴ », « où trouver l'argent pour raccourcir mon nez ? Je serais belle, je jouerai à la balle avec ce qu'il aura coupé³¹⁵ ». Dans le premier extrait, l'on retrouve une répétition et de ce fait une mise en accent sur la « beauté » en tant que projet à première vue « réalisable » ; réalisation qui sera rapidement démentie dans le deuxième extrait avec une image caricaturale du recours à la chirurgie esthétique pour répondre aux standards de beauté de l'époque.

Être coquette sans être excentrique

Les standards de beauté ne se manifestent pas uniquement à l'échelle personnelle, le souci porté à la toilette doit ainsi impérativement se livrer au regard social :

Tout maquillage m'était défendu. Dans la famille, seule ma cousine Madeleine enfreignait cet interdit. Vers seize ans, elle avait commencé à s'attifer avec coquetterie. Papa, maman, tante Marguerite la montraient du doigt : « Tu t'es poudrée, Madeleine ! – Mais non, ma tante, je vous assure », répondait-elle en zozotant un peu. Je riaais avec les adultes : l'artifice était toujours « ridicule³¹⁶ ».

À travers cet extrait, l'on retrouve un champ lexical de l'interdit (« défendu », « enfreignait », « interdit ») auquel l'on rajoute un verbe tout particulier et

³¹⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 141.

³¹¹ *Ibid.*, p. 157.

³¹² *Ibid.*, p. 149.

³¹³ *Ibid.*, p. 155.

³¹⁴ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 252.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 472.

³¹⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 225.

significatif : « s'attifer » ; verbe relevant du langage familier et se référant principalement au mauvais goût et à l'excentricité. Le terme de « coquetterie » (faisant référence d'ordinaire au souci que l'on accorde à la toilette, à l'élégance) n'est utilisé dans ce passage que pour accentuer l'effet « caricatural » du portrait du personnage de Madeleine. De plus, l'énumération précédant l'acte accusateur (« papa, maman, tante Marguerite la montraient du doigt ») met l'accent sur la déviance du personnage dont le mauvais goût va aller jusqu'à teinter sa prononciation (« répondit-elle en zozotant un peu »). L'extrait se conclut par la description d'un public moqueur (auquel se joint la protagoniste) qui achève le portrait caricatural du personnage par une déclaration à effet moralisateur : « l'artifice était toujours "ridicule" ». Cette morale dont se souviendra la protagoniste des *Mémoires* semble se répercuter sur un grand nombre d'autres portraits brossés au fil du récit : « À la sortie d'un cours, la mère d'une camarade m'offrit des boules de gomme ; je les refusai : elle sentait le parfum, ses lèvres étaient fardées, elle portait aux doigts de grosses bagues, et pour comble, elle s'appelait M^{me} Malin³¹⁷ ». Le portrait présenté, ici, rappelle les mêmes éléments relevés dans le cas de « Madeleine ». Ainsi, l'on retrouve les marqueurs du « mauvais goût » (« sentait le parfum », « lèvres fardées », « grosses bagues ») ; ce qui permettrait de croire que le refus de la protagoniste est en grande partie lié à cette excentricité proscrite. Le refus de « la coquetterie extrême » est présenté différemment dans le récit de *La bâtarde* :

Je revins au magazine féminin ; je fis un discours sur la possibilité d'offrir aux lectrices la reproduction de modèles des couturiers. Les rédacteurs hésitèrent. Il ne fallait pas effrayer avec de l'excentrique, avec de l'inabordable. Je répondis que les lectrices prendraient ce qu'elles voudraient : un nœud, une pince, un coloris, un poignet. « Avoir des reproductions de tableaux dans sa chambre, ce n'est pas avoir la folie des grandeurs », m'écriai-je. Ils réfléchirent, ils m'envoyèrent chez Lucien Lelong. Assister à la présentation d'une collection³¹⁸...

Dans le cas présenté, l'excentricité se reflète par un « protestantisme » véritablement craint de la mode. En effet, l'on retrouve cette appréhension à travers l'hésitation des rédacteurs ainsi que par leur réflexion prolongée. Cette mode accessible à toutes à travers « la reproduction de modèles des couturiers » est farouchement défendue par la protagoniste qui entreprend rapidement le sectionnement de cette mode en plusieurs éléments disparates (« un nœud, une pince, un coloris, un poignet »), ce qui rend cette dernière moins intimidante et moins à risque d'encourager cette excentricité tant redoutée. Bien que la protagoniste ait obtenu gain de cause, son récit n'en demeure pas moins teinté de ces allusions à une excentricité qui serait nuisible à la gent féminine : « Nous venions de croiser une élégante. " Comment peut-elle porter ce pot de fleurs sur la tête ! N'est-ce pas que les femmes sont

³¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

³¹⁸ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 431.

folles. " Je souriais faiblement³¹⁹ ». Ce que l'on peut retenir de cet extrait c'est surtout la conclusion « les femmes sont folles » formulée à la suite de la contemplation de l'objet de mode caricaturé à travers une métaphore (« ce pot de fleurs sur la tête ») qui fait de l'excentricité une caractéristique du genre féminin à proscrire.

Être élégante sans être *l'Élégante*

Le personnage décrit dans le précédent extrait comme étant « une élégante » finit par être qualifié de « folle » (faisant référence plus à l'excentricité de son accessoire de mode qu'à son caractère). À la lumière de cela, il convient d'affirmer que les deux protagonistes à l'étude entreprennent une observation des autres femmes axée principalement sur ce qualificatif qui semble les fasciner et les séduire : « Pour me consoler [...] à la sortie, il m'arrivait de suivre longuement des yeux une inconnue dont l'élégance ou la grâce m'étonnait : à qui s'en allait-elle offrir le sourire peint sur ses lèvres³²⁰ ? ». Beauvoir est ainsi principalement attirée par « l'élégance ou la grâce » de l'inconnue observée, qui forment une véritable matière à questionnement (sous-entendu par l'usage du verbe « m'étonnait »). L'on remarque également une observation similaire entreprise par Leduc :

Je serrais enfin une de ces mains tant admirées chez Antoine, chez Schiaparelli, chez Rose Descat : une main fluide, souple, du brouillard devenu de la chair. La minceur élégante des modèles qui posent pour *Vogue* ou *Fémina*, n'était plus une silhouette d'apparat³²¹.

L'on assiste à travers ce passage à une matérialisation de la figure du *modèle* admirée dans les magazines de mode³²² (l'on n'oublie évidemment pas de souligner « l'élégance » à travers « la minceur » de ces dernières). En effet, cette matérialisation se révèle à travers deux principales affirmations : « du brouillard devenu de la chair » et « la minceur élégante des modèles [...] n'était plus une silhouette d'apparat ». De plus, l'on calque cette matérialisation sur la syntaxe même des phrases employées : la double métonymie (« une de ces mains », « une main fluide, souple ») de même que l'énumération des qualificatifs reproduisant l'effet déroutant du « brouillard » (« fluide, souple ») permettent une apparition et une révélation progressive du *modèle*. En tenant compte de ce dernier passage, ces modèles admirées semblent réellement ne devoir réellement leur élégance qu'à leur appartenance, qu'à leur ancrage dans les lieux emblématiques de la mode du début du XX^e

³¹⁹ *Ibid.*, p. 400.

³²⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 241.

³²¹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 360.

³²² Nous référons à ce « culte du modèle » étudié dans le premier chapitre.

siècle (Antoine, Schiaparelli, Rose Descat). Par ailleurs, l'on retrouve cette insistance particulière sur le qualificatif d'« élégante » dans d'autres passages de *La bâtarde* : « Deux élégantes sortirent écoeurées. Nous gâchions leurs habitudes³²³ », « deux élégantes entrèrent, bousculèrent la rêveuse³²⁴ », « des élégantes souriaient, nous étions cataloguées³²⁵ ». En prenant en compte tout ce qui a été cité précédemment, l'on assiste à une conversion lexicale et plus précisément à une substantivation des plus significatives (l'adjectif se métamorphose en substantif) : « élégante » devient ainsi « une/des/l'élégante ». Cette substantivation révèle une élévation du portait de la *femme élégante* à travers un effacement progressif du sujet au profit de ce qui le qualifie. Dans ce même ordre d'idées, débutent alors les récits multiples de la contemplation et de l'adoration de *l'Élégante*³²⁶ : « [...] j'arrivais au magasin Marie Stuart. Je ne respirais pas les arbres. Je respirais les seins explosifs des Merveilleuses. Leurs rubans fouettaient mon visage, le rire des Incroyables claquait³²⁷ ». Il est surtout à noter le procédé de substantivation tel que relevé précédemment (« des Merveilleuses », « des Incroyables ») ; ce dernier ayant été accentué, dans le cas présent, par l'usage de la majuscule. Ces qualificatifs devenus substantifs ont pour rôle de représenter une figure féminine de l'ordre de l'inaccessible notamment lorsqu'ils exagèrent les attraits féminins décrits (« les seins explosifs »).

Être consommatrice sans être frivole

Dans un passage des *Mémoires d'une jeune fille rangée* précédemment cité, la contemplation de ces *Élégantes* ne va pas sans suggérer une consommation imminente de la mode :

Les femmes m'émerveillaient : il n'y avait pas de mots dans mon vocabulaire pour désigner le tissu de leurs robes, la couleur de leurs cheveux ; je n'imaginai pas qu'on pût acheter dans aucun magasin leurs bas impalpables, leurs escarpins, le rouge de leurs lèvres³²⁸.

L'hyperbole qui vient conclure cet extrait permet une mise en avant fort intéressante du « magasin » en tant que lieu (relégué à l'espace fictionnel dans ce cas-ci) privilégié où il serait possible de se procurer l'ensemble des éléments qui donne toute leur élégance à ces modèles tant admirés. Les boutiques deviennent pour ainsi dire de véritables temples d'adoration de ces représentations à la féminité

³²³ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 251.

³²⁴ *Ibid.*, p. 252.

³²⁵ *Ibid.*, p. 294.

³²⁶ La majuscule de même que la mise en italique ont été consciemment employées de manière à différencier la figure de « l'Élégante » du qualificatif usuel (« élégante »).

³²⁷ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 347-348.

³²⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 376.

démesurée, mais aussi et surtout des lieux dans lesquels cet idéal féminin serait enfin possible et imitable :

Un parfum vous possédait en possédant murs, tapis, mannequins de treillis. On arrivait, il vous entraînait avec la sensualité d'une valse dans une salle où le bal est commencé. Nous respirions le luxe de Paris. « Ils vendent tout parfumé », dis-je à Hermine. [...] Des mains calmaient leur appétit en prenant écharpes, mouchoirs, foulards, tricots, retrouvaient le même appétit en rejetant écharpes, mouchoirs, foulards, tricots. Les clientes françaises parlaient une langue secrète. Je ne comprenais pas leur insouciance. Je m'étais trompée. La soie sentait la soie, le jersey sentait le jersey. Les murs parfumés transpiraient³²⁹.

À travers la présence marquée des figures d'insistance au sein de cet extrait se dégage un portrait caricaturé des acheteuses se ruant sur les boutiques de mode. Il s'agit encore là d'amplifier le caractère « frivole » et « irréfléchi » de ces consommatrices. En effet, l'on relève des répétitions successives du verbe « posséder » suivies d'une métaphore créant une analogie entre la séance de magasinage et le bal (« dans une salle où le bal est commencé »); ce qui permet de reproduire syntaxiquement le rythme effréné de cette consommation hâtive de la mode. Par ailleurs, le terme « appétit » de même que l'énumération qui s'ensuit sont doublement répétés : l'on appose alors au procédé de consommation de l'acheteuse un caractère « gargantuesque » et « irréfléchi » (qui transparaît à travers l'énumération de gestes opposés : « calmaient leur appétit en prenant » et « retrouvaient le même appétit en rejetant »). Cet effet d'entassement et d'excès reproduits par les figures d'insistance se retrouve dans un autre passage de *La bâtarde* :

Elle m'a demandé ce que je voudrais. J'ai répondu avec mes larmes : un chapeau, des cheveux plus longs, c'est ce que tu veux. Hermine criait : Demande-moi des tas de choses, des tas. Je voudrais une houpe de velours. Je me poudrerai quand nous sortirons. Tu en auras plusieurs, répondait Hermine. Je voudrais de la lingerie de toutes les couleurs. Je te donnerai de la soie naturelle, du satin réversible, du voile de soie mon petit, ma petite... Je choisirai dans les grands magasins si cela s'arrange. Pourquoi cela ne s'arrangerait-il pas ? dit Hermine sans comprendre, sans chercher. Elle veut une femme, elle aura une femme [...], me suis-je dit. [...] Elle était partie dans le cabinet de toilette, prête à payer les étoffes de Lesur, de Colcombet que nous ne connaissions pas encore³³⁰.

Ce récit, bien que témoignant d'une scène de magasinage fictive, n'en demeure pas moins similaire au précédent passage étudié. En effet, l'on y retrouve un grand nombre de répétitions, notamment celles du verbe « vouloir » et celles des termes qui évoquent « la masse » (« des tas de choses, des tas », « tu en auras plusieurs », « de la lingerie de toutes les couleurs »), mettant de l'avant le désir exubérant d'acquérir des produits de la mode. Étant donné le positionnement de l'affirmation « elle veut une

³²⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 251.

³³⁰ *Ibid.*, p. 236.

femme, elle aura une femme » (suivant toutes ces répétitions et ces gestuelles caricaturées), l'association du désir exubérant au genre féminin se fait presque instinctivement ; conclusion qui sera évoquée dans un passage d'une revue de mode dont Leduc entreprend la lecture : « " [...] Prévoir pour la femme, c'est commander les toilettes. Ne cherchons pas : il les faut toutes³³¹ [...] " ». Cette affirmation ne laisse aucun doute planer quant à une critique récurrente faite à l'égard de la consommation de la mode entreprise (l'on oserait même ajouter exclusivement) par le genre féminin. En contrepartie, il est question dans les deux récits à l'étude de cas moins frivoles, d'exemples féminins qui adoptent une consommation plus « réfléchie » de la mode :

M^{me} Mabilles tenait l'épargne pour une vertu capitale ; elle eût jugé immoral d'acheter chez un fournisseur les produits qui pouvaient se fabriquer à la maison : pâtisserie, confitures, lingerie, robes et manteaux. [...] Quand les petites Mabilles avaient besoin d'une toilette neuve, Zaza devait explorer une dizaine de magasins ; de chacun elle rapportait une liasse d'échantillons que M^{me} Mabilles comparait, en tenant compte de la qualité du tissu et du prix ; après une longue délibération, Zaza retournait acheter l'étoffe choisie³³².

Dans ce passage, la frivolité et l'excès de consommation tirés des extraits précédemment étudiés font place à une consommation plus réfléchie et qui tient compte d'une vertu essentielle, celle de « l'épargne ». En effet, l'on porte un jugement explicite sur le magasinage du « prêt-à-porter » ; ce dernier se révèle être en effet « immoral ». Les longues énumérations de produits de la mode sont ainsi remplacées par une série d'actions servant toutes cette vertu de l'épargne. L'achat du produit n'est ainsi accompli qu'à la toute fin de cette énumération d'actions. La vertu de « l'épargne » est également véhiculée dans le récit de *La bâtarde* à travers un exemple fort éloquent :

Sa secrétaire semblait sortir d'une boîte tellement elle était soignée, bien habillée, bien maquillée. Elle descendait en réalité du train de Bourg-la-Reine, elle s'était levée avec son mari à cinq heures du matin. La maison parlait de son endurance, de ses prouesses pour changer tant de fois de toilette avec un petit budget³³³.

Une représentation plus au moins idéalisée de ce que serait une consommation « intelligente » de la mode transparaît dans cet extrait. En effet, ce que le portrait de la secrétaire a de particulier, c'est bien cette composition idéale d'une toilette qui serait à la fois bien portée (représentée à travers l'énumération de qualificatifs à connotation positive « soignée, bien habillée, bien maquillée » ajoutée à une anaphore mettant l'accent sur l'adverbe d'intensité « bien »), diversifiée (sous-entendue par la présence de la locution adverbiale « tant de fois de toilette ») et, enfin, acquise en tenant compte de cette vertu qu'est l'épargne (résumé à travers le terme « petit budget »). L'idéalisation de cette figure

³³¹ *Ibid.*, p. 248.

³³² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 383.

³³³ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 187-188.

de la consommatrice réfléchi est déduite principalement d'une énumération composée de deux termes « de son endurance, de ses prouesses » ; énumération permettant la mise en opposition d'une consommation de la mode « frivole » et « extrême » avec un véritable travail de réflexion, de délibération, de recherche. Enfin, Leduc achève ce portrait de la « femme consommatrice » en mettant de l'avant la critique d'une consommation qui serait avant tout « genrée » :

Nuages blancs, nuages roses, nuages bleus, nuages verts. Ils m'attirèrent. Je soupesais, je chiffonnais, je caressais, je griffais, j'enfonçais mes ongles. Je barbotais dans cette mousse qu'on appelle le luxe à la portée de tous. Une chaleur m'envahit. Nuage parmi les nuages parce que vendeuses, clientes, chefs de rayon s'agitaient loin de mon commerce et de mes amitiés avec la soie. [...] Encouragée, je m'acheminai vers les houppes de laine, de velours, les poudriers, les bijoux scintillants, les fanfreluches, le clinquant. Je volais aussi pour dérober aux femmes ce qui les féminise. [...] Ma serviette gonflait d'inutilités. Je cessai après avoir pris une pince à épiler³³⁴.

La même série d'énumérations relevée précédemment se retrouve une fois de plus dans cet extrait et reproduit un effet d'« excès ». Ainsi, l'on ne peut omettre cette impression de frivolité qui s'impose à travers la répétition du terme « nuage » en anaphore (ce dernier suggérant ce qui est de l'ordre de l'insaisissable, de l'inconstant) et à laquelle l'on juxtapose une gradation (« je soupesais, je chiffonnais, je caressais, je griffais, j'enfonçais mes ongles »). Pour mettre fin à cette frivolité qui se fait de plus en plus pesante, l'auteur conclut son récit par l'affirmation « je volais aussi pour dérober aux femmes ce qui les féminise » ; affirmation qui enlève tout doute quant à l'association de cette consommation immodérée de la mode au genre féminin.

Être femme et cacher sa féminité

À la suite de cette dernière affirmation, Leduc nous permet de pousser le questionnement plus loin en interrogeant les conditions qui régissent le rapport qu'entretiennent les protagonistes à l'étude vis-à-vis de leurs attributs féminins ainsi que le rôle que tiendrait la mode dans la gestion de ce rapport. Il s'agit une fois de plus de conditions d'ordre moral et de la promotion d'une autre valeur qui se révèle être cette fois-ci celle de « la décence » :

Un peu plus tard, j'assistai aux noces d'une cousine du Nord ; alors que le jour du mariage de ma tante Lili mon image m'avait charmée, cette fois elle me navra. Maman s'avisait seulement le matin, à Arras, que ma nouvelle robe en crêpe de Chine beige, plaquée sur une poitrine qui n'avait plus rien d'enfantin, la soulignait avec indécence. On l'enveloppa de bandages si bien que j'eus tout le jour l'impression de cacher dans mon corsage une encombrante infirmité. Dans l'ennui de la cérémonie et d'un interminable banquet, j'avais tristement conscience de ce

³³⁴ *Ibid.*, p. 231-232.

que confirment les photos : mal attifée, pataude, j'hésitais avec disgrâce entre la fillette et la femme³³⁵.

Ce que l'on remarque avant tout dans ce passage c'est bien la périphrase servant à décrire « la poitrine qui n'avait plus rien d'enfantin » (qui devient pour ainsi dire un véritable attribut du genre féminin) en tant qu'« encombrante infirmité ». Par ailleurs, l'objet de mode (« ma nouvelle robe en crêpe de Chine beige ») devient l'élément central accentuant cet attribut féminin (« la soulignait avec indécence ») que l'on désire à tout prix « cacher ». De plus, l'ensemble de l'extrait est ponctué d'expressions et de termes péjoratifs soulignant tout le risque que représenterait l'exposition de l'attribut féminin. L'exhibition du corps féminin est à tel point proscrite qu'elle fera l'objet d'une véritable mise en garde dans un passage précédemment cité des *Mémoires* :

[...] il fallait le cacher [le corps féminin] ; laisser voir ses dessous ou sa peau – sauf en quelques zones bien définies – c'était une incongruité. Certains détails vestimentaires, certaines attitudes étaient aussi répréhensibles qu'une indiscrete exhibition. Ces interdits visaient particulièrement l'espèce féminine ; une dame « comme il faut » ne devait ni se décolleter abondamment, ni porter des jupes courtes, ni teindre ses cheveux, ni les couper, ni se maquiller.³³⁶ [...].

Les termes « incongruité », « répréhensibles » et « interdits » de même que l'anaphore faisant se répéter la conjonction de coordination négative « ni » ressortent dans cet extrait et cadrent sévèrement l'« indiscrete exhibition » du corps féminin. Ces interdictions sont surtout illustrées à travers une manière peu convenable de se vêtir et de s'apprêter (l'on retrouve plusieurs allusions à la mode de l'époque). L'habillement doit surtout et avant tout servir à « cacher » le corps féminin ; c'est ainsi que l'on assiste à un conflit intergénérationnel caractéristique de l'univers de mode au cours duquel se confrontent anciens et nouveaux diktats. Jennifer Craik dans son ouvrage intitulé *The Face of Fashion : Cultural Studies in Fashion* préfère plutôt parler d'une révision constante des règles qui régissent le système de mode : « A fashion system embodies the denotation of acceptable codes and conventions, sets limits to clothing behaviour, prescribes acceptable – and proscribes unacceptable – modes of clothing the body, and constantly revises the rules of the fashion game³³⁷ ».

En outre, les propos de Beauvoir semblent suggérer une vision de « l'espèce féminine » différente ou du moins requestionnée. C'est ainsi qu'à travers un changement opéré dans le système de mode (pour reprendre la vision de Craik) l'on retrouve une transformation conséquente dans la conception même du genre féminin ; transformation qui sera relevée par Judith Butler en ces termes : « [...] the

³³⁵ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 142.

³³⁶ *Ibid.*, p. 113.

³³⁷ Jennifer Craik, *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*, Routledge, 1994, p. 5.

naturalized knowledge of gender is, in fact, a changeable and revisable reality³³⁸ ». Les changements opérés dans les perceptions du genre se feraient ainsi au gré des tendances fluctuantes de l'univers de mode, ou se révéleraient du moins à travers ces dernières ; ce constat apparaît surtout à la suite du rejet simultané du corps féminin vécu par les deux auteures à l'étude. Dans le récit de *La bâtarde*, Leduc va ainsi vivre une hantise semblable de l'attribut féminin et une envie conséquente de cacher ce dernier : « J'avais honte de mes hanches de femme quand je lui dis au revoir. Je me prenais pour Aphrodite, j'assassinais ma croupe. Me métamorphoser en jeune torero sortant vainqueur et glorieux de l'arène³³⁹[...] ». Le sentiment de « honte » à l'égard de l'attribut féminin (« mes hanches de femme ») est explicitement décrit à l'introduction même de ce dernier extrait. La protagoniste poursuit son récit en apposant un double oxymore des plus frappants : d'une part, elle juxtapose une figure reconnue pour « son extrême féminité » (« Aphrodite », la déesse grecque de l'amour, du désir et de la beauté) à l'acte d'« assassiner sa croupe » (rappelant ainsi les vestiges de ces statues représentant les divinités grecques et qui, étant donné leurs formes amputées, empêchent la reconnaissance des marqueurs usuels du genre). D'autre part, l'usage du terme familier « croupe » qui réfère à une partie du corps féminin (le postérieur) appose une connotation péjorative à cette référence et met de l'avant la répulsion proclamée des attributs associés au genre féminin ; répulsion que l'on retrouve également dans un autre passage du même récit : « Je tendais mes muscles afin qu'il oubliât mes fesses féminines³⁴⁰ ». Par ailleurs, la protagoniste fait se confronter deux figures que tout oppose : la déesse « Aphrodite » et un « jeune torero » (dont il a été question à travers les récits évoquant les souvenirs d'enfance et plus précisément les sorties au parc³⁴¹). Elle se retrouve ainsi aux frontières des cadres genrés : la métamorphose est totale et le rejet de l'attrait féminin est frappant. En somme, tout comme l'affirme et le confirme Judith Butler, ces conditions de la féminité sont certes fixées, mais n'en demeurent pas moins difficilement réalisables : « [...] the formation of a corporeally enacted femininity that never fully approximates the norm. [...] Femininity is thus not a product of a choice, but the forcible citation of a norm³⁴² [...] ».

³³⁸ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, op. cit., p. xxiii.

³³⁹ Violette Leduc, op. cit., p. 346.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 339.

³⁴¹ Se référer au premier chapitre.

³⁴² Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Psychology Press, 1993, p. 232.

Masculin, féminin : être ou ne pas être ?

La féminité serait ainsi régie par un système de dogmes et de diktats profondément ancré chez les deux protagonistes et cela, dès leurs tout premiers apprentissages. Ainsi, tel que le mentionne Butler, les rapports entretenus avec cette féminité s'apparentent davantage à une assimilation de normes plutôt qu'à un choix assumé. Ce corps encombrant par son « infirmité », par le sentiment de honte qu'il fait inévitablement naître chez les deux protagonistes, il s'agirait avant tout de le contenir en tenant compte notamment du système de la mode (régé également par une série de préceptes³⁴³). En effet, comme décrit par Julie Lafrenière « [...] l'habillement et la mode permettent de contrôler la représentation du corps et de le rendre conforme à diverses exigences et à des fonctions culturelles spécifiques³⁴⁴ ». Il est alors possible de formuler le constat suivant : la représentation de la féminité ne vient pas sans un certain nombre d'exigences et de contradictions (notamment celle de couvrir les attributs féminins). Toutefois, ajuster son habillement ne suffit souvent pas à masquer ces attributs « exubérants ». Il convient alors de se tourner encore une fois vers le procédé de l'artifice tel qu'entrevu dans un premier temps à travers « la mascarade féminine » et qui sera reprise dans un deuxième temps à travers le « travestissement textuel³⁴⁵ » tout comme il a été présenté par Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber. Ces multiples recours à l'artifice que l'on relève surtout à travers un usage particulier de la mode (évoquant un mouvement à la fois simultané et contraire d'adhésion et de transgression) permettent de refléter toute la complexité du système des genres ; complexité qui sera minutieusement étudiée par Judith Butler entre autres : « [...] pour Butler, le genre n'est pas un attribut fixe d'une personne, mais plutôt une variable fluide et changeante selon les contextes et les moments donnés³⁴⁶ [...] ». Pourtant, au début du XX^e siècle, la représentation du genre demeure facilement discernable puisque l'on relève une répartition bien précise des rôles attribués aux deux sexes constituant le système binaire des genres. En effet, Butler évoquera « cette association culturelle de l'esprit à la masculinité et du corps à la féminité³⁴⁷ [traduction libre] », alors que, Rebecca Arnold, partant du même principe, relèvera des associations plus génériques mettant en lien « masculinité et culture ainsi que féminité et nature³⁴⁸ [traduction libre] ». C'est ainsi qu'à la suite d'un apprentissage

³⁴³ Ce point en commun entre les systèmes de mode et de genre a été relevé par Elizabeth Wissinger, *op. cit.*

³⁴⁴ Julie Lafrenière, *op. cit.*, p. 57.

³⁴⁵ Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, *op. cit.*

³⁴⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, *op. cit.*, p. 10. Citée par Julie Lafrenière, *op. cit.*, p. 60.

³⁴⁷ Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 17.

³⁴⁸ Rebecca Arnold, *op. cit.*, p. 112.

extrêmement accablant de la féminité, les protagonistes se tournent vers l'observation des manifestations masculines environnantes. Le procédé du travestissement conjointement relevé par Beauvoir et Leduc suggère à ces dernières un masculin qui serait plus attrayant, accessible, prometteur. Enfin, le rapport à deux figures masculines (le père et le couturier) provoquera une multitude de questionnements chez les deux auteures : leur rapport conjoint à l'intellectualisme et à la mode sera alors le principal indicateur de l'appartenance à un genre singulier, multiple, indéfini.

Travestissement textuel : expérimentation du genre à travers la mode

Les deux protagonistes à l'étude entreprennent leurs toutes premières expérimentations de la masculinité à travers une observation du procédé de travestissement qui s'avère être, au début du moins, « métaphorique », autrement dit qui ne semble exister qu'au sein du cadre littéraire : « [...] brusquement il [l'abbé Martin] venait de retrousser sa soutane, découvrant ses jupons de bigote ; sa robe de prêtre n'était qu'un travesti ; elle habillait une commère qui se repaissait de ragots³⁴⁹ ». À travers cet extrait des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, l'on assiste à un travestissement instantané du personnage de l'abbé, ce dernier étant rapidement remplacé par « sa robe de prêtre » qui prend le relais de l'action et qui transforme de ce fait le sujet masculin en sujet féminin. Le véritable travestissement textuel se manifeste lorsque la « soutane » fait place aux « jupons de bigote » : une série de termes à connotation péjorative renvoyant à une figure féminine détestée (« une commère ») vient syntaxiquement encadrer cette transformation du genre. Ce travestissement textuel total sera également relevé à travers la description de « Fidéline » dans le récit de *La bâtarde* : « Fidéline te voici transfigurée. Métamorphosée. A'man. Te voici changée en joli petit garçon de Biskra³⁵⁰ ». Il est à noter dans ce passage descriptif l'alliance des qualificatifs féminins (« changée ») et masculins (« joli petit »), préparant de ce fait le lecteur à un travestissement progressif. La narratrice emploie dans ce passage trois termes synonymes pour accentuer cette transformation. Lorsque cette dernière introduit le même personnage, l'on comprend alors que la métamorphose est « totale » : « Fidéline sans âge, sans visages et sans corps de femme³⁵¹ [...] » ; c'est ainsi que l'on déleste le personnage de la grand-mère de tous ses référents genrés. En outre, la cohabitation du masculin et du féminin se retrouve à travers d'autres passages descriptifs de *La bâtarde* : « Bernadette toujours élégante à la fin de la journée, tour à tour profonde, frivole, parisienne, humaine, cordiale,

³⁴⁹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 187.

³⁵⁰ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 181.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

féminine, bon garçon, gavroche distingué, mélomane troublée est venue me chercher³⁵² ». Il est intéressant de remarquer la non-linéarité de cet extrait. En effet, le premier énoncé se révèle rapidement être la conclusion de la description (à la suite de la présence de l'expression « à la fin de la journée »); s'ensuit alors une longue énumération de qualificatifs annoncée par la locution adverbiale « tour à tour ». Parmi ces qualificatifs renvoyant à un sujet féminin (l'on retrouve notamment ceux de « frivole », « de féminine ») sont intégrés successivement deux sujets « masculins » (« garçon, gavroche »); ces derniers, contrairement à tous les qualificatifs qui précèdent, sont composés. Ainsi, l'on y ajoute des termes à connotation méliorative (« bon », « distingué ») pour marquer et mettre de l'avant, mais aussi pour élever davantage le masculin. Cette distinction sera d'autant plus renforcée par la présence d'un dernier sujet neutre (le terme mélomane s'écrit de la même façon tant au masculin qu'au féminin) également composé, mais qui arbore un supplément féminin connoté négativement (« troublée »). L'on remarque alors une préférence, quoique subtile, pour le masculin : « Je fermais mon poing, je regardais l'heure à ma montre-bracelet avec un mouvement viril de mon bras, un mouvement pour Gabriel en hommage à sa douceur, à sa démarche un peu féminine, à sa taille fine³⁵³ ». Ce passage de *La bâtarde* présente un double travestissement : celui de la protagoniste « masculinisée » et du personnage de Gabriel qui est parallèlement « féminisée ». Lorsque l'on compare les éléments descriptifs utilisés pour concrétiser les deux travestissements, l'on retrouve des termes relevant d'un champ lexical de la douceur associés au personnage « féminisé » (« sa douceur », « sa démarche un peu féminine », « sa taille fine »). De l'autre côté, il est question d'éléments plus en lien avec une certaine « force » et une certaine « vigueur » associés à la protagoniste « masculinisée » (« fermais mon poing », « mouvement viril »). Ce procédé se retrouve également dans plusieurs passages descriptifs (précisément ceux reliés au personnage de « Zaza ») du récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « En robe rose, le visage encadré d'anglaises, j'incarnais M^{me} de Sévigné enfant ! Elizabeth tenait le rôle d'un jeune cousin turbulent ; son costume garçonnier lui seyait et elle charma l'auditoire par sa vivacité et son aisance³⁵⁴ ». Une opposition frappante entre le « visage encadré d'anglaises » de la protagoniste qui incarne un personnage féminin et l'« aisance » de Zaza (« Elizabeth ») travesti en un « jeune cousin » se manifeste à travers ce premier passage ; opposition qui sera suivie par une seconde mettant de l'avant cette fois un contraste entre le qualificatif « turbulent » et les verbes « seyait » et « charma » servant tous deux à décrire le personnage masculin. À la suite de la prise en compte de tous ces éléments énumérés, le texte semble nous révéler

³⁵² *Ibid.*, p. 373.

³⁵³ *Ibid.*, p. 161.

³⁵⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 126.

une fois de plus une préférence marquée pour le masculin (même au sein du cadre illusoire du déguisement) ; une masculinité qui serait liée à une « vivacité », à une « aisance », à une séduction réussie, à une symbiose du vêtement et du corps (« son costume garçonnière lui seyait »). Ainsi, les traits négatifs s'effacent face à une féminité contraignante. L'éloge d'une allure « masculine » de personnages féminins se poursuit alors au fil du récit des *Mémoires* : « [Zaza] habillée dans le style de Saint-Thomas-d'Aquin, confortablement, quoique sans élégance³⁵⁵ [...] ». Une fois de plus, l'on appose à l'« allure masculine » des termes à connotation méliorative (« confortablement ») ; des termes liés à une aisance, à un mouvement, à un confort vantés par la narratrice. Pourtant, « le style de Saint-Thomas-d'Aquin » (style associé à la fois au religieux et au masculin) n'est en rien « élégant » ; qualificatif qui ne semble réservé qu'à un usage strictement féminin. La description du personnage de Zaza se poursuit : « [...] l'âge ingrat ne l'enlaidissait pas ; habillée, coiffée sans apprêt, elle avait des manières aisées de jeune fille ; elle n'avait pas perdu cependant sa hardiesse garçonnière³⁵⁶ [...] ». Ce qui permet réellement au personnage d'avoir des « manières aisées de jeune fille », c'est bien l'habillement et la coiffure dénués d'« apprêt ». En somme, si l'on relève l'ensemble des allusions faites au masculin (« bon garçon, gavroche distingué », « mouvement viril », « vivacité », « aisance », « hardiesse garçonnière », « allure garçonnière³⁵⁷ », etc.) qui ressortent des observations faites sur autrui³⁵⁸, l'on ne peut s'empêcher d'associer « masculinité » à « agilité, liberté, vigueur ». Pour ce qui est du féminin, Beauvoir tout comme Leduc ne semblent guère le renier, mais le relèguent plutôt à des termes exprimant la contrainte (tels qu'« élégance, douceur et encadrement »). En outre, les personnages de Fideline, Bernadette, Gabriel et Zaza ayant été décrits à travers un travestissement (total ou partiel, réel ou fictif ; du moins, textuel), il convient de questionner cette préférence pour le masculin. À la suite de la lecture des deux ouvrages à l'étude, l'on comprend très rapidement que cette préférence est due en grande partie à une proximité avec le masculin tel que l'atteste un extrait des *Mémoires* : « [...] sa mère n'avait pas eu le loisir de la couvrir ; elle s'était mêlée à la vie de ses frères, de leurs cousins, de leurs camarades et elle avait pris leur allure garçonnière³⁵⁹ [...] ». Ce contact avec une parenté masculine affiche une plus grande malléabilité et une plus grande liberté à la fois séduisante et déconcertante. Une flexibilité représentée entre autres dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* à travers l'image du père travesti :

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 305.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 155.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 159.

³⁵⁸ Il sera question dans un développement ultérieur de ce présent chapitre de la performance de cette mode « masculine » que les deux protagonistes à l'étude entreprennent à leur tour.

³⁵⁹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, 159.

Sa plus grande originalité, c'est que, dans ses heures de loisir, il jouait la comédie ; quand je le voyais sur des photographies, déguisé en pierrot, en garçon de café, en pioupiou, en tragédienne, je le prenais pour une sorte de magicien ; portant robe et tablier blanc, un bonnet sur la tête, écarquillant ses yeux bleus, il me fit rire aux larmes dans le rôle d'une cuisinière idiote qui s'appelait Rosalie³⁶⁰.

L'attention de la protagoniste est surtout portée sur le travestissement du père en « une cuisinière idiote » ; travestissement illustré principalement par le port d'habits « féminins » (« robe et tablier blanc, un bonnet sur la tête »). Un lien direct est alors créé entre la figure paternelle et la protagoniste qui peut dès lors s'associer à son père à travers le travestissement de ce dernier. Cet intérêt porté à la figure paternelle et l'observation de cette dernière semblent vouloir révéler un questionnement du genre à la fois profond et déterminant.

Rapport au père : mode et contradiction en tant qu'héritage masculin

Dans les deux ouvrages à l'étude, la figure paternelle semble être le véritable transmetteur de l'intérêt porté sur la toilette et plus particulièrement, sur les questions relatives à la mode :

Pour paraître, il faut des témoins ; mon père ne goûtait ni la nature ni la solitude : il ne se plaisait qu'en société. [...] Jeune homme, il apportait à sa toilette les soins d'un dandy. Habitué dès l'enfance aux parades de la séduction, il se fit une réputation de brillant causeur et de charmeur³⁶¹ [...].

À travers ce passage des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, l'on retrouve ainsi le portrait d'un père soucieux du « paraître » sans toutefois omettre d'insister sur la masculinité de ce dernier : le second énoncé est introduit et conclu par les manifestations masculines du « jeune homme » et du « dandy » (« les soins portés à la toilette » se retrouvent ainsi encadrés par ces deux manifestations). De plus, tout le passage est ponctué de termes renvoyant au champ lexical de la séduction (« paraître », « toilette », « soins », « dandy », « parades », « séduction », « réputation », « charmeur ») ce qui marque une conséquence concrète et ressentie d'un travail porté sur l'apparence. Par ailleurs, ce portrait du père fait étrangement écho à celui présenté par Leduc :

Assis sur la table et sur le châle à frange du photographe, la jambe gauche pliée sous la jambe droite, le mollet bien formé sans être gras, le genou rond, fort aimable, la bottine serrée, la chaussette incrustée, les mains abandonnées à force d'être enfantines, les doigts déliés, les ongles dégagés comme si la manucure les soignait déjà, ce petit garçon élégant, irréel, est vêtu d'une marinière blanche avec

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

un col marin de soie foncée à pois blancs. Un nœud de ruban parachève la pointe du col, le plastron à rayures³⁶².

Ce passage est ainsi révélateur d'une image fort bien soignée de la figure paternelle. En effet, au milieu d'une description détaillée des atours, le qualificatif d'« élégant » ressort davantage et confirme la vision quoique « irréaliste » (il s'agit de la description d'une photographie du père absent) d'un père à l'apparence soignée. Ce caractère irréel ne va pas sans rappeler la mystification des *Élégantes* étudiée précédemment³⁶³ qui relègue ce diktat d'élégance à l'utopie, à un idéal difficilement imitable. Il est à noter également le positionnement du sujet (« ce petit garçon ») n'apparaissant qu'au milieu du passage descriptif (comme si ce dernier était véritablement enfoui sous sa toilette soignée) : l'énumération des éléments de mode participe ainsi de manière active à la constitution et à la présentation du sujet. Ce soin et cette prestance constituent un véritable héritage pour la protagoniste du récit de *La bâtarde* :

Bien habillée, bien chaussée, bien coiffée, je devenais plus indulgente quand j'évoquais le séducteur. Ma mère me détaillait avant que je sorte, elle disait : « Son père, c'est son père... » Son compliment indirect me flattait. Je regrettais de moins en moins Marly. Un panier, un couteau, des pissenlits m'auraient fait sourire. Qui sait si je n'aurais pas renversé le panier avec la pointe de mon joli soulier... « Son père, c'est son père³⁶⁴... »

La narratrice se révèle être à travers cet extrait le calque parfait de son père (illustrée par la double répétition « son père, c'est son père... »). Un point en commun bien particulier les relie : le souci porté sur la toilette (compris à travers la présence du trio composé des qualificatifs « habillée », « chaussée » et « coiffée ») qui sera marqué par la triple présence de l'adverbe « bien » en anaphore. Prenant en compte les deux derniers passages conjointement, la description de la figure paternelle est véritablement retrouvée dans celle de la protagoniste ; le souci marqué de l'habillement constituant de ce fait un véritable héritage masculin ; l'héritage de celui qui sera naturellement nommé « le séducteur ».

En outre, le rapport au père ne s'en tient pas qu'à la toilette et à la séduction : il y est surtout question d'une perception fort particulière du genre féminin dans le récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « [...] il avait le culte de la jeune fille, la vraie³⁶⁵ ». Il convient en premier lieu de s'interroger sur ce « culte » et de surtout faire rejaillir les éléments constituant « la vraie jeune fille » (l'insistance sur le qualificatif de « vraie » est relevée du fait de l'emplacement de ce dernier après le sujet auquel il réfère) :

³⁶² Violette Leduc, *op. cit.*, p. 33.

³⁶³ Se référer au premier chapitre.

³⁶⁴ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 80.

³⁶⁵ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 247.

Du moment qu'il m'approuvait, j'étais sûre de moi. Pendant des années, il ne m'avait décerné que des éloges. Lorsque j'entrai dans l'âge ingrat, je le déçus : il appréciait chez les femmes l'élégance, la beauté. Non seulement il ne me cacha pas son désappointement, mais il marqua plus d'intérêt qu'autrefois à ma sœur, qui restait une jolie enfant. Il rayonnait de fierté quand elle parada, déguisée en « Belle de la Nuit³⁶⁶ ».

Dans cet extrait ayant été précédemment cité, le père s'annonce en véritable critique de mode. Ainsi, face à une appréciation de « l'élégance » et de « la beauté » des femmes (appréciation qui devient un critère d'évaluation primordial), Beauvoir fait l'objet d'une évaluation dépréciative de la part de son père (relevée par la présence d'un champ lexical de la « déception » : « déçus », « désappointement »). Ce critère est d'autant plus développé à travers une double comparaison : la protagoniste souligne d'une part les « éloges » qui lui en été « décernées » par le passé ; éloges qui seront, d'autre part, redirigés vers « sa sœur ». L'on retrouve alors un lien proportionnel entre fierté paternelle et beauté. De plus, le père se révèle être un critique sévère lorsque la protagoniste spécifiera plus tard : « [...] mon père me trouvait laide et m'en faisait grief³⁶⁷ [...] ». Pourtant, les critères de beauté et d'élégance ne s'avèrent aucunement suffisants :

Pour y briller [dans le beau monde], il jugeait qu'une femme devait avoir non seulement de la beauté, de l'élégance, mais encore de la conversation, de la lecture, aussi se réjouit-il de mes premiers succès d'écolière ; physiquement, je promettais ; si j'étais en outre intelligente et cultivée, je tiendrais avec éclat ma place dans la meilleure société. Mais s'il aimait les femmes d'esprit, mon père n'avait aucun goût pour les bas-bleus³⁶⁸.

Ainsi, la narratrice présente parallèlement la représentation idéale du genre féminin établie par la figure paternelle et son cas propre. N'ayant guère fait ses preuves en ce qui concerne les critères de beauté et d'élégance, la protagoniste aborde celui de « l'intellectualisme » qu'elle se doit d'associer à la mode pour constituer une représentation satisfaisante de la figure de l'intellectuelle³⁶⁹. La narratrice use d'un procédé semblable à celui relevé précédemment : elle assimile progressivement les critères fort exigeants du père en constituant une projection de soi future parfaitement idéalisée, celle d'une femme intellectuelle et *à la mode*, accomplie et acclamée ; une projection qui demeure bien évidemment conditionnelle (« si j'étais en outre intelligente et cultivée, je tiendrais avec éclat ma place dans la meilleure société »). De plus, la figure paternelle appose une condition à ce critère d'intellectualisme nécessaire à la plénitude du genre féminin : il ne faut en aucun cas frôler la représentation extrême de

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 149.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 155.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 244.

³⁶⁹ Association abordée dans le deuxième chapitre.

l'*Intellectuelle*, celle du « bas-bleu³⁷⁰ ». Une fois de plus, la narratrice use de ce critère pour tenter de confectionner une image projetée et idéalisée de soi : « Son insistance me persuada qu'il était fier d'avoir pour fille une femme de tête ; au contraire : seules des réussites extraordinaires pouvaient conjurer la gêne qu'il en éprouvait³⁷¹ ». Dans son étude intitulée *Womanliness as a Masquerade*, Joan Riviere fait part de cette hantise propre à l'intellectuelle qui redoute plus que tout la critique paternelle :

Analysis then revealed that the explanation of her compulsive ogling and coquetting—which actually she was herself hardly aware of till analysis made it manifest—was as follows: it was an unconscious attempt to ward off the anxiety which would ensue on account of the reprisals she anticipated from the father-figures after her intellectual performance³⁷².

Pour traiter de cette « anticipation de la figure paternelle », Beauvoir présente deux éléments antonymiques dans le dernier passage cité : la « déception paternelle » provoquée par une discordance entre le critère établi et les efforts de conformisme entrepris par la protagoniste, de même que la « fierté paternelle » devinée, ici, à travers l'« insistance » de ce dernier. Ce traitement à priori contradictoire se poursuit à travers le passage suivant : « Papa disait volontiers : " Simone a un cerveau d'homme. Simone est un homme. " Pourtant on me traitait en fille³⁷³ ». Le père dans sa tentative même de critique s'échappe des cadres genrés (du système binaire conventionnel) pour apposer un élément perçu comme appartenant au genre masculin (« cerveau d'homme ») et opère de ce fait un travestissement proprement fictionnel de la narratrice qui sera tout de même « traitée en fille ». Cette tentative de travestissement de la protagoniste ne va pas sans révéler un autre danger (autre que celui représenté par la figure du bas-bleu) : « [...] mais il ne voyait pas beaucoup de distance entre une fille avertie, et la Garçonne dont, dans un livre infâme, Victor Margueritte³⁷⁴ venait de tracer le portrait. Si du moins j'avais sauvé les apparences³⁷⁵ ! ». À travers ce passage, l'on relève surtout une mise de l'avant de cette proximité de la « fille avertie » et de « la Garçonne³⁷⁶ », sous-entendant encore une fois un intellectualisme trop poussé chez la femme, mais aussi et surtout une masculinisation trop marquée de cette dernière. Cela n'empêche pourtant pas la figure paternelle d'apprécier tout de même ces « femmes intellectuelles » :

³⁷⁰ Il sera question plus en détail de cette figure dans un développement ultérieur de ce chapitre.

³⁷¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 248.

³⁷² Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », dans Russell Grigg, Dominique Hecq et Craig Smith, *Female Sexuality : The Early Psychoanalytic Controversies*, Routledge, 1999, p. 130.

³⁷³ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 169.

³⁷⁴ Nous avons relevé, au fil des lectures, l'impact important qu'a eu cet ouvrage sur la génération des intellectuelles du XX^e siècle. L'ouvrage présente essentiellement un portrait de « la Garçonne » qui présente surtout une mode reconnue par son aspect transgressif et conséquemment démontre un mouvement social marquant un véritable tournant dans la représentation du féminin.

³⁷⁵ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 247.

³⁷⁶ Il sera question plus en détail de cette figure dans un développement ultérieur de ce même chapitre.

« Certes, il admirait le style de Colette, le jeu de Simone ; mais comme il appréciait la beauté des grandes courtisanes : à distance ; il ne les aurait pas reçues sous son toit³⁷⁷ ». Bien que l’alliage beauté-intellectualisme soit une fois de plus présenté, il est question dans ce passage de la « primauté de la beauté » (« il appréciait la beauté des grandes courtisanes ») et surtout du danger que représente l’intellectualisme au féminin (« il ne les aurait pas reçues sous son toit »). L’admiration du « style » et du « jeu » ne suffisent aucunement à rassurer la figure paternelle puisqu’elles demeurent instinctivement reliées à une « beauté » qui, lorsqu’elle est trop marquée chez la femme, peut également représenter un certain danger (du fait de la visibilité qu’elle sous-entend entre autres). Face à ces constatations, la narratrice est véritablement désillusionnée : « En face de mon père je me croyais un pur esprit : j’eus horreur qu’il me considérât soudain comme un organisme³⁷⁸ ». Sous le signe de la contradiction, le rapport complexe qu’entretient la protagoniste avec son père sera, enfin, porté par cette dernière comme une véritable blessure : « L’attitude de mon père à l’égard du " beau sexe " me blessait³⁷⁹ ».

Rapport au couturier : l’intellectualisme au service de la mode

Mais alors que la figure masculine apparaît comme ayant un rôle d’« opposant » dans le récit de la jeune fille rangée, elle s’avère être chez Leduc, bien au contraire, un adjuvant du premier plan :

La nuit [...] j’espérais lire sur la couverture du magazine : La grande couture, vue par Violette Leduc. Le numéro parut sans mon nom. Mon texte était inférieur aux croquis. La rédactrice en chef me reprocha mes images. « Les robes, me dit-elle, ne sont pas des sources, des brises, des tempêtes, des buissons, des violons. Les robes, me dit-elle, sont des pinces, de l’étoffe travaillée dans le droit fil, en plein biais. Lisez les articles des autres, prenez des leçons », me dit-elle encore. J’achetai les journaux, je lus les comptes rendus. Ils me balayaient. J’en étais restée à la régularité du point d’ourlet, du point de chausson, du point de piqûre, du point de surjet. [...] J’appris que mes comparaisons avaient enthousiasmé Lucien Lelong. Il désirait de ma plume à fleurettes une série de textes publicitaires, d’une dizaine de lignes, pour ses parfums, qu’on insérerait chaque semaine dans le magazine. La publicité devait être discrète. [...] Je serais bien payée. Lucien Lelong me dictait avec bienveillance mes petites histoires. Je les donnai à la rédactrice en chef³⁸⁰.

La relation entre la protagoniste et cette figure incontournable de la mode qu’est le couturier naît principalement de l’histoire d’un échec devenu succès. Ce voyage entre les deux antipodes (échec-succès) représentera la ligne directrice de cette relation particulière. Ainsi, l’on retrouve des éléments

³⁷⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 244.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 141.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 263.

³⁸⁰ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 443-444.

similaires à ceux relevés précédemment dans la relation père-fille tirée du récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « une projection idéalisée de soi », d'une part, qui s'illustre chez Leduc à travers les dimensions démesurées d'un rêve de grandeur (« j'espérais lire sur la couverture du magazine : La grande couture, vue par Violette Leduc ») et, d'autre part, un « échec » (« le numéro paru sans mon nom. Mon texte était inférieur au croquis ») qui poussera la protagoniste à un certain « conformisme » (« j'en étais restée à la régularité du point d'ourlet [...] »). Cependant, l'arrivée du couturier (« j'appris que mes comparaisons avaient enthousiasmé Lucien Lelong ») change la donne et accorde à l'intellectuelle de nouveaux espoirs (« il désirait de ma plume à fleurettes une série de textes publicitaires [...] »). Pourtant, bien que cette figure ait offert à l'intellectuelle un espace de création littéraire rassurant, le couturier n'en demeure pas moins un personnage intimidant :

Ils réfléchirent, ils m'envoyèrent chez Lucien Lelong. Assister à la présentation d'une collection... Mon imperméable usagé me choquait malgré ses traînées d'arc-en-ciel. Je ne franchirai pas le seuil, le portier me renverra. Je le mis sur mon dos et je m'imbibai de pauvreté dans notre cuisine³⁸¹.

La crainte de la narratrice de ne pas être à la hauteur est représentée à travers « l'imperméable usagé » qui suggère une certaine pauvreté. Cette dernière use alors de l'hyperbole (« je m'imbibai de pauvreté ») pour amplifier davantage cette pauvreté contrastant avec le succès et le luxe sous-entendus dans la description de l'univers du couturier (ce contraste des deux univers est textuellement représenté par « le seuil » surveillé par « le portier »). Cette relation entre l'intellectuelle et le couturier se retrouve alors construite sur un sentiment mitigé manifesté à travers une alternance de l'espérance et de la crainte ; sentiment qui imposera surtout une comparaison qui semble pourtant ne jamais servir l'intellectuelle :

Suivre la montée et la réussite d'un créateur, quelle satisfaction pour une ratée. Casé au fond d'un couloir de la rue La Boétie, le plus jeune couturier de Paris s'était vite agrandi. Il présenta rue François-Ier une collection audacieuse. Jeune, de la jeunesse incisive d'un personnage de Cocteau, l'œil pur et bleu pétillant d'amabilité, le nez grec, le visage ovale, la paupière en auvent, la bouche généreuse, le cou pris jusque sous le menton dans un col raide, à la mode, le buste droit, la longue main en fuseau, la voix mélodieuse entrecoupée de décisions fulgurantes, les cheveux blonds sans tapage, la denture étincelante, un costume foncé, Jacques Fath captivait autant que sa collection³⁸².

Le premier énoncé du passage est véritablement percutant du fait de sa présentation des deux antipodes formés du « créateur » et de la « ratée ». C'est à la lumière de cette antithèse que la narratrice débutera le procédé de « fictionnalisation » du couturier ; ce dernier étant décrit tout au long de l'extrait à l'aide

³⁸¹ *Ibid.*, p. 431-432.

³⁸² *Ibid.*, p. 462.

de termes mélioratifs qui le transformeront progressivement en statue grecque (« le nez grec, le visage ovale, la paupière en auvent, la bouche généreuse »). Cette idéalisation du couturier est surtout ressentie à travers la comparaison de ce dernier avec un personnage emblématique de l'univers de Cocteau (comparaison qui sera notamment introduite dans le dernier extrait cité) :

Ma taille de 1 m 72, mon poids de 48 kilos et mon article avaient plu à Jacques Fath que j'avais comparé à l'ange Heurtebise. Il m'avait offert le chapeau avec la couronne de roses monstres, le tailleur gris et noir orné de franges, il avait serré autour de mon cou la cravate de piqué blanc. Je cachais ma toilette excentrique à Gabriel³⁸³.

La référence à Cocteau se poursuit ainsi dans cet extrait au sein duquel le couturier est explicitement comparé à un personnage emblématique du poète : « l'ange Heurtebise ». Ce personnage révèle à la fois le caractère bienfaiteur du couturier (l'ange Heurtebise étant un ange gardien), mais aussi la manie de ce dernier à vouloir effacer le sujet (le mannequin) au profit de sa création (la toilette) ; l'ange Heurtebise étant aussi un démon, un ange de la mort. Est alors amorcé un contrat entre l'intellectuelle et le couturier ; ce dernier engageant une véritable symbiose à travers laquelle l'intellectualisme est au service de la mode (par la promotion de cette dernière) qui devient à son tour une véritable récompense pour l'intellectuelle (habillée à la toute dernière mode). Cette récompense demeure pourtant « excentrique » et fera l'objet d'une certaine gêne confessée par l'auteure ; gêne qui sera davantage développée à travers un autre passage du même récit :

A la fin de l'entretien, Lucien Lelong me dit que je pouvais me choisir un tailleur et un chapeau dans sa collection. J'aime mendier et, plus encore, j'aime qu'on me donne avant d'avoir mendié. Je me retrouvai dans la rue titubante de vanité. Je choisis un tailleur simple et chaud, un chapeau de feutre avec un couteau³⁸⁴.

Ce passage comporte des éléments similaires à ceux précédemment énumérés qui deviendront alors les marqueurs principaux de la relation intellectuelle-couturier ; il y est surtout question de cette glorification du couturier qui amplifie conséquemment le sentiment d'échec ressenti par la protagoniste (traduit à travers un champ lexical de la pauvreté). Cependant, ces « cadeaux à la mode » accordés à l'intellectuelle font naître progressivement en elle une certaine assurance (« je me retrouvai dans la rue titubante de vanité ») qui atténue conséquemment le sentiment de gêne relaté dans un précédent extrait. Le qualificatif « titubante » suggère une insistance sur l'effet progressif de l'acquisition de cette « vanité » ; progression que l'on relève également dans l'extrait suivant :

Le couturier me reçut plusieurs fois et chaque fois il me serrait dans ses bras parce qu'il aimait mes petits textes. J'y voyais moins clair que maintenant. J'attendais

³⁸³ *Ibid.*, p. 468.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 445.

qu'il me dit : ma collection est à vous. Puisez, servez-vous, je vous veux de plus en plus séduisante. Je n'oubliais pas qu'il avait été marié à Nathalie Paley, une princesse russe, une beauté célèbre dans *Vogue* et dans *Fémina*. Mais rien ne ralentissait la construction de mes châteaux en Espagne³⁸⁵.

Cette rencontre avec le couturier participe non seulement à cette acquisition progressive d'une certaine assurance par la protagoniste (traduite par la répétition omniprésente dans l'extrait, mais surtout par la présence de la locution adverbiale « de plus en plus » apposée au qualificatif « séduisante »), mais permet à cette dernière d'entreprendre une projection idéalisée de soi calquée sur la femme du couturier (« une princesse russe ») : la métaphore hyperbolique finale (« la construction de mes châteaux en Espagne ») achève ce calque fantasmé par l'auteure qui permet à cette dernière, bien qu'en demeurant au sein des délimitations textuelles (dans le cadre strictement fictionnel), de faire enfin partie de cette lignée des *Élégantes*, des *modèles* idolâtrées. En outre, cette remontée en assurance ne vise pas que l'apparence de la protagoniste :

Lucien Lelong voulait me voir. [...] « J'aime comme vous écrivez. [...] », me dit-il. [...] J'étais conquise : [...]. Mon cœur battait, je croyais à une vie nouvelle. Mon avenir sera éclatant, cet homme me changera en reine. [...] « C'est vrai, j'aime comme vous écrivez et vous devriez écrire des livres », me dit-il. [...] Je ris bêtement. Je lui répondis que j'en étais incapable et que je n'osais même pas y penser. [...] J'étais moi-même, sans arrogance, sans timidité, sans complaisance. Un régal, ma présence dans son bureau. Il m'écoutait et je devenais simple, authentique, directe. [...] Une faille pourtant : lorsqu'il regardait mon tailleur bleu rayé de pointillés blancs, lorsqu'il s'arrêtait à mon turban. Je rentrais sous terre. L'œil d'un couturier me transperçait³⁸⁶.

À travers ce passage, l'on arrive à saisir ce soutien réel porté sur l'intellectualisme même de la protagoniste qui lui accorde une vision radieuse de soi : une intellectuelle *à la mode*, conquérante et confiante. Une véritable contradiction entre le dit et le non-dit se manifeste alors : d'un côté, la narratrice fait part de son incapacité et de sa crainte à envisager un quelconque succès alors que d'un autre côté elle se projette en véritable « reine à l'avenir éclatant ». Cette dernière projection s'oppose à son tour à une vision plus « authentique du soi » bien affirmée par la surprésence des termes évoquant dans l'ensemble l'authenticité. À la suite de cet échange, l'élévation du couturier est à son comble : il est ainsi véritablement déifié par la protagoniste (« l'œil d'un couturier me transperçait »). Il est surtout à remarquer que cette déification du couturier et sa prise de pouvoir graduelle sont proportionnelles à la montée en assurance de l'intellectuelle :

La rédactrice en chef et le metteur en pages me demandèrent d'assister à la présentation de toutes les collections pendant une semaine, de choisir les modèles, d'écrire un article. C'était énorme. En sortant de leur bureau, je coiffai les

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 446.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 444-445.

passantes avec des pyramides de chapeaux, je les vêtis avec des montagnes de robes, de manteaux³⁸⁷.

Le pouvoir accordé au couturier vient de ce fait déteindre sur la protagoniste qui entreprend son exercice intellectuel de la mode à travers l'image frappante de l'habillement des « passantes » avec des éléments de mode démesurés (« des pyramides de chapeaux », « des montagnes de robes, de manteaux »). L'on assiste alors à une montée en pouvoir de cette intellectuelle qui, incomprise et critiquée de manière intransigeante au départ, finit par faire entendre pleinement sa « créativité littéraire ». Enfin, la figure du couturier permet une toute dernière réconciliation :

[Jacques Fath] m'avait offert le chapeau avec la couronne de roses monstres, le tailleur gris et noir orné de franges, il avait serré autour de mon cou la cravate de piqué blanc. La glace à trois faces retrouvée me souriait. C'était à elle que je disais : merci pour tes générosités³⁸⁸.

Violette Leduc retrouve ainsi cette « glace à trois faces », ce miroir « schiaparellien » qui fut l'objet d'une véritable hantise³⁸⁹. À présent, cette réconciliation s'avère due à l'absence de la créatrice féminine : la protagoniste lorsqu'elle fait face au miroir « schiaparellien » n'aperçoit pas son reflet, mais plutôt celui trop imposant de la « femme-féminine » et qui est de surcroît couturière ayant connu un grand succès. La présence de cette créatrice bien qu'étant nécessaire, voire vitale à Leduc (comme l'a affirmé cette dernière³⁹⁰), n'en demeure pas moins une figure reflétant à l'intellectuelle une vision de soi décentrée : face à la créatrice, le sentiment d'échec est amplifié. Le couturier fait oublier de ce fait ce reflet trop intimidant et offre à la narratrice une image noyée sous les extravagances, mais qui n'en demeure pas moins un reflet rassurant. L'idéal représenté à travers la conciliation d'un intellectualisme et d'une féminité conjointement assimilés et affirmés est loin d'être accessible aux protagonistes en quête de succès : celui de plaire tour à tour à autrui, au miroir, à soi ; celui d'être à son tour séductrice à travers l'acte de création et l'acte de féminité. Pour parvenir à cet idéal, faudrait-il que l'intellectuelle, inspirée à la fois de cette bienveillance du couturier et de cette adoration de la créatrice, se tourne vers un masculin plus conciliant ? Cette question fut notamment l'objet de l'étude entreprise par Béatrice Slama : « [...] pour atteindre la liberté du " créateur ", faudrait-il donc aussi cesser d'être " femme " ? C'est l'ambiguïté d'une formule qui a cristallisé la prise de conscience d'une génération d'intellectuelles et relancé la " question des femmes³⁹¹ " ».

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 451.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 468.

³⁸⁹ Se référer au deuxième chapitre.

³⁹⁰ Se référer à l'introduction.

³⁹¹ Béatrice Slama, *op. cit.*, p. 57.

L'Intellectuelle au féminin : à la croisée des genres

Se retrouvant entre les antipodes formés par un féminin extrêmement conditionnel et par un masculin idéalisé, les protagonistes sont aux prises avec un soi contradictoire, à la fois déviant et soumis, affirmé et tu, disparate, éparpillé à la suite des tentatives amorcées, puis très vite avortées de saisir ce soi *décentré* dans sa totalité. Si l'on prenait en compte l'angle d'approche de Françoise Rétif dans son étude portant sur *Le masculin dans les œuvres d'écrivaines françaises*, il conviendrait de cerner la quête identitaire et conséquemment la quête du genre chez les deux protagonistes à l'étude non plus sous le signe de la dualité farouchement contestée par Butler, mais plutôt sous celui de la « conciliation ». Rétif parle ainsi de « douloureux déchirements constatés chez nombre de personnages féminins³⁹² » provoqués par « l'opposition entre les séries de principes opposés (corps/esprit, instinct/intellect, nature/culture, vie/écriture, etc.) que la culture occidentale a incarnés dans le couple masculin/féminin³⁹³ » ; déchirement qui déboucherait chez Simone de Beauvoir « sur la tentative de faire une synthèse des deux pôles dans l'utopie androgyne³⁹⁴ ». Il ne s'agit plus selon elle de percevoir cette conciliation des deux pôles (masculin et féminin) sous la forme d'un être « asexué³⁹⁵ », mais plutôt sous l'hypothèse de la multitude ou de ce que Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber nomment ingénieusement « nouvelle vision kaléidoscopique du sujet féminin³⁹⁶ » ou encore « un moi mosaïqué³⁹⁷ ». À partir de l'étude entreprise par ces derniers intitulée *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, les auteurs exposent cette idée d'un « sentiment d'appartenance à une identité sexuée [qui] se construit sur la base d'une série de *performances* actualisant à chaque représentation de soi les attributs associés au " féminin " ou au " masculin³⁹⁸ " ». Toutefois, l'on remarque dans les récits à l'étude une *performance* synchrone et un questionnement conséquent des genres se produisant essentiellement en trois temps et à travers trois figures emblématiques : le *Bas-bleu*, la *Garçonne* et l'*Androgyne*.

³⁹² Françoise Rétif, *op. cit.*, p. 11.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 191-192.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 200.

³⁹⁶ Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, *op. cit.*, p. 20.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

Le Bas-Bleu : intellectualisme en tant que damnation du genre féminin

Parmi les deux ouvrages à l'étude, la figure du « bas-bleu » n'est explicitement mentionnée que dans le récit de Simone de Beauvoir :

Pour y briller, il [mon père] jugeait qu'une femme devait avoir non seulement de la beauté, de l'élégance, mais encore de la conversation, de la lecture [...]. Mais s'il aimait les femmes d'esprit, mon père n'avait aucun goût pour les bas-bleus³⁹⁹.

Ce qui est intéressant avec cet extrait précédemment étudié, c'est que l'association idéalisée par la figure paternelle mêlant mode et intellectualisme se retrouve dans l'intitulé même de « bas-bleu », figure proscrite, contrairement à celui de femme savante qui est davantage préféré. Bien que cette appellation ait acquis au fil des siècles une connotation fortement péjorative, elle n'en demeure pas moins éloquente. En effet, elle pose incontestablement la question de la féminité dans son rapport au savoir et fait coexister de manière fort maladroite, mode, intellectualisme et genre. Toutefois, ce trio s'avère des plus problématiques : « Revendiquer l'identité d'une femme *lettrée* semble [alors] être un phénomène contre-nature⁴⁰⁰ [...] » tel que le soulignent Beaulieu et Oberhuber. La figure du *Bas-bleu* ayant fait l'objet de nombreuses études, tous s'accordent à relever l'ambiguïté de genre qu'elle impose : certains relèveront le choix d'une masculinité au profit du féminin comme Mihaela Dumitru qui affirme que « [...] les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes, elles sont des bas-bleus, et comme bas-bleu est masculin⁴⁰¹ [...] ». Dans le même ordre d'idées, Natasha A. Gardonyi décrit cette figure en ces termes : « [...] like the term "femme savante" or learned woman, the term "bluestocking" soon became a derogatory term to describe masculine women who defied societal norms⁴⁰² ». Certains vont souligner, au contraire, l'oscillation entre une féminité « démesurée » ou même l'androgynie de cette figure, tout comme Sandrine Aragon : « Virago, péronnelle ou bas bleu, la femme qui prétend accéder au savoir ou au pouvoir se heurte toujours à ces images d'amazone asexuée ou inversement de femme à la sexualité débridée⁴⁰³ ». Aux termes de ce qui précède, Beauvoir tout comme Leduc à travers leur quête identitaire font face à un portrait de la « femme *lettrée* » au genre vacillant, autrement dit qui oscille bien souvent non pas entre les deux pôles conventionnels formés du féminin et du masculin,

³⁹⁹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁰⁰ Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, *op. cit.*, p. 16-17.

⁴⁰¹ Mihaela Dumitru, « Margareta Miller-Verghy ou un destin de femme-écrivain à la fin du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle », Thèse de doctorat, Universitatea București, 2018, p. 18.

⁴⁰² Natasha A. Gardonyi, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰³ Sandrine Aragon, « Ainsi soit-elle : intellectuelle et toujours rebelle ? », dans Marine Roussillon et coll., *Littéraire (tome 1) - Pour Alain Viala*, Artois Presses université, 2018, p. 252.

mais plutôt entre trois inscriptions caricaturées du genre : une féminité extravagante, une masculinité hors-norme et une neutralité déroutante.

Ainsi, lorsqu'il s'agit de se représenter en tant qu'intellectuelles, les deux protagonistes à l'étude se tournent vers des représentations féminines tantôt fictionnelles, tantôt réelles :

Je suis un vieux chêne [...], je suis vieille. Adéquate, inadéquate. Mes cheveux s'allongent, si c'étaient des glaçons... je mourrais de froid avec mon désir inutile de devenir intelligente. Kant, Descartes, Hegel, Spinoza : ma terre promise s'éloigne, ma terre promise s'en va. Avoir une vie intérieure, réfléchir, jongler, planer, devenir équilibriste dans le monde des idées. Attaquer, riposter, réfuter, quel match, quelle bagarre, quelles accolades. Comprendre. Le verbe le plus généreux. La mémoire. Retenir, geysier de félicité. L'intelligence. Ma privation déchirante. Les mots, les idées entrent et sortent comme des papillons. Ma cervelle... graine de pissenlit au gré du vent. Je lis, j'oublie pendant que je lis. Je me consolerais avec le nom de Cassandre. Prononcé à voix haute, il me donne l'illusion de l'intelligence. Cassandre, Cassandre. Pudeur, élégance. Discuter, échanger des opinions, avoir des convictions. La neige ne danse pas dans la tête des idiots. Cassandre, Cassandre⁴⁰⁴.

Ce passage révèle l'étendue et l'ampleur d'une quête du savoir qui suggère une dissociation de soi nécessaire. La narratrice du récit de *La batarde* ne se visualise véritablement « intellectuelle » que sous les traits fictionnels du personnage de « Cassandre » ; personnage qui fait s'associer encore une fois « pudeur [et] élégance » et qui n'accorde finalement à la narratrice que « l'illusion de l'intelligence ». Par ailleurs, l'énumération écrasante qui introduit l'extrait contient une métaphore à travers laquelle le savoir est exposé au sein d'un paysage naturel emblématique ; métaphore qui arborera une forme encore plus éloquente lorsqu'elle sera exposée un peu plus tard dans le même récit :

Avoir « mon nid de colombes » sur la tête, sur mon dos la jolie veste de renards que je devrais rendre, que je ne rends pas, aux pieds de la paille noire et des semelles de bois [...]. Je me crois extraordinaire parce que je vis avec Sachs [...], parce que je me repose sur lui, parce que je me prends pour lui⁴⁰⁵.

Les éléments de la nature énumérés longuement dans le passage précédent se retrouvent cette fois-ci exposés de façon caricaturale : « les cheveux-glaçons » et « la cervelle graine de pissenlit au gré du vent » sont à présent tenus au chaud et recouverts par « un nid de colombes » posé « sur la tête ». L'on retrouve ainsi cette tension relevée par Caroline Evans mettant en opposition « l'association conventionnelle de la femme à la nature⁴⁰⁶ » et « l'artifice de la construction de la féminité⁴⁰⁷ ». De plus, « le froid » provoqué par le « désir inutile de devenir intelligente » semble disparaître, la narratrice

⁴⁰⁴ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 331-332.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 476.

⁴⁰⁶ Caroline Evans, *op. cit.*, p. 19-20.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 20.

étant désormais vêtue d'une « jolie veste de renards ». Toutefois, tout comme « l'illusion d'intelligence », la possession de ces éléments à la mode demeure strictement fictive : le déterminant possessif « mon » est inclus dans les guillemets qui sous-entendent le sens figuré des éléments qu'ils encadrent ; sans oublier la veste « qui devrait être rendue ». En outre, cet accoutrement extravagant détonne, d'un côté, avec cet idéal de « pudeur » relevé précédemment et, d'un autre côté, avec « la paille noire » et « les semelles de bois », ces dernières renvoyant à une pauvreté contrastante. L'intellectuelle se retrouve ainsi à travers l'extravagance de son habillement vestimentaire, mais aussi à travers une extravagance textuelle (l'on rappelle ici l'imposante énumération) contrastant avec un dénuement profond ; c'est alors qu'elle tente une autre approche pour parvenir à une élévation intellectuelle : le personnage féminin de Cassandra fait place à un intellectuel masculin (Maurice Sachs⁴⁰⁸) lorsque, dans l'énoncé final, la narratrice imite ce dernier. Cette confusion des genres provoquée par une tentative d'accès au savoir fait également l'objet du récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Je m'identifiai passionnément à Joe, l'intellectuelle. Brusque, anguleuse [...] elle était bien plus garçonnière et hardie que moi [...] Joe l'emportait sur ses sœurs, plus vertueuses ou plus jolies, par son ardeur à connaître, par la vigueur de ses pensées ; sa supériorité, aussi éclatante que celle de certains adultes, lui garantissait un destin insolite : elle était marquée⁴⁰⁹.

L'élévation intellectuelle illustrée à travers le personnage de « Joe » semble subtilement exiger l'abandon de ce duo « pudeur-élégance » (dont il a été question dans le précédent récit étudié). En effet, les « attributs masculins » prêtés à ce personnage ne constituent pas les véritables attraits auxquels la narratrice s'identifie (« elle était bien plus garçonnière et hardie que moi »). Pourtant, cette dernière semble faire une véritable concession pour parvenir à ses fins. C'est ainsi qu'apparaîtra un peu plus tard dans le récit une autre figure plus proche de l'idéal de l'intellectuelle tel que conçu par Beauvoir : « [une femme philosophe avait] [...] réussi à concilier sa vie cérébrale avec les exigences de sa sensibilité féminine. Comme j'aurais aimé qu'on écrivît un jour sur moi des choses aussi louangeuses⁴¹⁰ ! » Alors que Leduc se tourne vers le masculin à défaut d'accéder à un modèle féminin, Beauvoir après avoir accepté l'abandon d'une féminité apparente et assumée au profit d'une

⁴⁰⁸ Maurice Sachs est un écrivain français, contemporain de Violette Leduc qui a grandement encouragé cette dernière à faire de la littérature sa vocation (Anaïs Frantz, « Les repentirs d'une bâtarde : lecture de Violette Leduc », *Sens public*, Département des littératures de langue française, 2009, p. 4. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1064198ar> (consulté le 11 décembre 2022)).

⁴⁰⁹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 123-124.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 222.

intellectuelle à l'apparence plus « masculine » se tourne vers un exemple plus « interpelant » ; celui représentant l'alliage parfait entre féminité et intellectualisme.

La Garçonne : échec face à la mode

L'idéal de l'intellectuelle féminine semble se concrétiser davantage lorsqu'il est représenté par un autre personnage : « [...] elle était championne internationale de golf, elle avait beaucoup voyagé ; ses cheveux courts, son chemisier bien coupé, sa large jupe à plis creux, son allure sportive, sa voix hardie⁴¹¹ [...] ». Le portrait décrit dans cet extrait qui ne lésine pas en louanges présente le personnage de la « femme sportive » ainsi que la « mode garçonne » que cette dernière arbore fièrement ; mode qui est fortement marquée par son aspect transgressif. En effet, selon un extrait d'une conférence prononcée par l'abbé Philippe Perrier, en septembre 1926 (citée par Suzanne Marchand), cette mode nouvelle apparaît comme un véritable danger :

Ce qu'il ne faut pas à la jeune fille d'aujourd'hui, c'est le garçonnisme. C'est une maladie à la mode. [...] Elles se rasent les cheveux comme des hommes, raccourcissent en haut et en bas des robes déjà courtes, quand elles ne les troquent pas dans les sports pour la culotte⁴¹².

Cette mise en garde de la mode garçonne est surtout due, telle que soulevée par Héloïse Thomas, au fait qu'elle « efface les spécificités de la femme⁴¹³ [...] » ; certains vont même aller jusqu'à la nommer « la mode de la "virilisation"⁴¹⁴ ». Cette virilisation a été déduite en grande partie à la suite de l'engouement des femmes de l'époque (décrit par Steven Zdatny comme « un enthousiasme sans précédent au sein de la population féminine française⁴¹⁵ ») pour cette mode reconnue essentiellement par « le fait de couper ses cheveux courts⁴¹⁶ ». À la lumière de cela, les deux ouvrages à l'étude nous offrent des regards plus « personnels » sur l'avènement de cette mode et conséquemment sur ce désir d'accéder encore une fois à un idéal féminin se voulant être plus rassurant :

Un après-midi, ayant arraché à ma mère un consentement rechigné, elle m'emmena chez un coiffeur qui me coupa les cheveux. Je n'y gagnai pas grand-chose car ma mère, fâchée de s'être laissé forcer la main, me refusa le luxe d'une mise en plis⁴¹⁷.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 210-211.

⁴¹² Suzanne Marchand, *op. cit.*, p. 20.

⁴¹³ Héloïse Thomas, *op. cit.*, p. 2.

⁴¹⁴ *Ibidem.*

⁴¹⁵ Steven Zdatny, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹⁶ *Ibidem.*

⁴¹⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 333.

Il a été précédemment relevé dans le récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* à travers le portrait de « Zaza », l'ambiguïté des genres et cette association souvent complexe des pôles féminin et masculin. L'on retrouve à travers ce passage l'influence qu'exerce ce personnage sur la protagoniste, mais aussi la tension intergénérationnelle causée par cette nouvelle mode. Cependant, la coiffure de la protagoniste n'est pas aboutie puisque sa mère lui « refuse le luxe d'une mise en plis ». À l'image de cette coiffure inachevée, les tentatives d'appropriation de cette mode et celles d'affirmation d'un genre non plus *prêt-à-porter*, mais véritablement réapproprié par l'intellectuelle semblent se solder par des échecs : « [...] mais il ne voyait pas beaucoup de distance entre une fille avertie, et la Garçonne dont, dans un livre infâme, Victor Margueritte venait de tracer le portrait. Si du moins j'avais sauvé les apparences⁴¹⁸ ! ». Ce passage précédemment cité atteste également du conflit intergénérationnel de même que de la difficulté qu'éprouve la protagoniste à soigner son apparence en conjuguant ces attentes de « féminité » à une mode plus engageante :

Je réentendais quand même la réflexion dans la maison d'éditions : « J'ai vu Violette Leduc au concert... Oui, dans le même accoutrement. » Je durcissais mon visage baroque avec des cheveux coupés au rasoir au-dessus des tempes, je me voulais un concentré de curiosité pour le public d'un café, pour le promenoir d'un music-hall parce que j'avais honte de mon visage et qu'en même temps je l'imposais⁴¹⁹.

La narratrice fait ainsi face à une double critique : celle mettant de l'avant la redondance de son habillement et celle traduisant un usage néfaste de la nouvelle coupe à la mode, cette dernière « imposant » son visage « honteux ». Le désir premier d'« éveiller la curiosité du public d'un café » s'efface face à cette vision péjorative de soi. Par ailleurs, le traitement de la question du genre et de la mode diffère chez les deux auteures à l'étude ; différence relevée notamment par Jean-Louis Jeannelle :

[...] là où Beauvoir soumet le partage entre masculin et féminin à une dialectique destinée à lutter contre tout essentialisme, dont elle ne remet néanmoins jamais en cause la division, Leduc la perturbe continuellement en l'ignorant, en la déplaçant ou en la parodiant de manière outrageuse⁴²⁰.

Cette hypothèse soulève deux traitements différents de la mode « à la garçonne » ; Beauvoir demeure dans la retenue alors que Leduc pousse, quant à elle, la mode masculine à son extrême :

Coiffée d'un béret basque ou d'un feutre masculin, vêtue d'une redingote à martingale, je désirais jusqu'à crier grâce le luxe de Paris à une heure de l'après-midi [...]. Je me soulevais de la banquette pour la lingerie de « Charmereine ».

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 247.

⁴¹⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 215.

⁴²⁰ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 161.

Plus je préférerais les tenues masculines, plus je me rongerais pour les frivolités, pour les belles voitures, pour les belles fourrures⁴²¹.

La narratrice de *La bâtarde* joue ainsi avec les limites du travestissement lorsqu'elle expose des éléments de la mode masculine. Toutefois, le travestissement se révèle comme étant double lorsque Leduc l'applique sur la « masculinité » même de ses tenues qui encouragent l'extravagance (« les frivolités ») et la luxure (« les belles fourrures ») (éléments associés d'ordinaire à la féminité ou encore à la figure du dandy). Cette ambiguïté provoquée par le style garçonnier est relevée notamment par Christine Bard (citée par Héloïse Thomas) « qui note que ces "nouveaux canons de la beauté et de l'élégance", vite acceptés, n'en sont pas moins une façon nouvelle de codifier la féminité, plutôt que de réellement la subvertir⁴²² » ; ambiguïté qui se poursuivra tout de même dans le même récit :

[...] j'admirai mon feutre, mon manteau, le col de ma chemise d'homme, mes gants, ma valise choisie avec ma mère aux Champs-Élysées, à « Innovation ». Je me révisai. La lumière délabrée éclairait loin de mon feutre, loin du col de la chemise⁴²³ [...].

Il devient presque évident que le port de la mode garçonne permet à la protagoniste d'acquérir une certaine assurance. Toutefois, cette dernière demeurera à l'ombre, loin de « la lumière délabrée ». En définitive, la mode garçonne semble habiller la narratrice de façon paradoxale. En effet, bien qu'elle soit constituée d'éléments vestimentaires masculins, elle ne cesse de pousser l'intellectuelle vers une féminité qui ne lui avait jusqu'à maintenant pas réussi :

C'est avec de la fièvre que j'achetai mon premier short, un short d'homme, pour une journée de canotage sur la Marne [...] Dix ans plus tard, il m'a dit : « Ton short était trop grand, je ramais, je voyais, c'était plus douloureux que ma blessure au pied⁴²⁴. »

L'on retrouve dans ce passage, ce qui est deviné à travers l'ensemble des extraits précédemment étudiés : ces éléments masculins fièrement arborés par la protagoniste s'avèrent véritablement hors-normes. Cette démesure est illustrée par le « short » que l'on précise être « un short d'homme » de même que ses répercussions sont amplifiées par l'énoncé final hyperbolique ; ce « faux pas vestimentaire » perdure sous la forme d'un souvenir désagréable. L'échec est alors retentissant et la douleur n'en est que plus insupportable.

⁴²¹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 191-192.

⁴²² Héloïse Thomas, *op. cit.*, p. 1-2.

⁴²³ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 194.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 215-216.

L'Androgyne : libération travestie

La mode masculine ne sied pas aux protagonistes : la coupe de cheveux courts ne reçoit pas les éloges tant désirés ; l'habit est disproportionné, plutôt que d'être *sur-mesure*, il n'est que *prêt-à-porter*. Au fil des deux récits à l'étude, les deux intellectuelles requestionnent ultimement leur rapport à la féminité :

Il n'y a eu qu'un pas de Fox Institute au coiffeur Antoine. Je l'ai franchi pour voisiner avec ce que je ne serai pas : une femme riche, une femme belle, une femme sûre d'elle. Papillon se cognant à la lampe du soir, j'attendis mon tour devant le livre de rendez-vous de l'empereur du cheveu court⁴²⁵.

Dans ce passage, la condamnation est double lorsqu'elle concerne l'affirmation d'une féminité à *la mode* et acclamée. Les tentatives menées par Leduc participent de la formation d'une spirale infernale incessante : spirale qui sera représentée subtilement par les « petits escargots de cheveux⁴²⁶ » qui composeront sa coiffure⁴²⁷. Ce rendez-vous chez « l'empereur du cheveu court » est déterminant puisqu'on y relève la relation troublante qu'entretient la protagoniste avec mode et genre : son recours à la mode provient d'une exclusion des cadres genrés et cette exclusion est conséquemment traduite à travers la mode arborée. Chez le coiffeur, l'intellectuelle retrouve un traitement différent d'avec le couturier : « Il [le coiffeur] ne me parlait presque pas, devinant qu'il ne me sortirait pas de moi-même. [...] Pas flatteur, pas suffisant. Franc comme la table de multiplication⁴²⁸ ». La protagoniste ne se retrouve pas uniquement entre les antipodes formés du féminin et du masculin, mais aussi et surtout entre ceux formés de l'extravagance des créations du couturier et de la rudesse des coupes de cheveux du coiffeur. Ces antipodes illustrent de ce fait le schéma de la contradiction propre à la mode, mais aussi ils soutiennent le schéma narratif du *Bildungsroman* féminin tel que relevé par Esther Kleinbord Labovitz : « At this juncture in the cognitive process of the female heroine, her definition of self stands in jeopardy ; she only knows what she is not⁴²⁹ ». Par ailleurs, pour contrer cette impasse « du non-être », Beauvoir se réfugie dans la possibilité d'une imitation des deux figures représentatives de l'idéal genré : les *Élégantes*, d'une part, et les *Intellectuelles*, d'autre part. La protagoniste détourne ainsi ses craintes d'exclusion en usant d'un procédé assez particulier. En effet, lorsqu'elle croise « d'élégantes

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 274-275.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 278.

⁴²⁷ Cette coiffure en « petits escargots » ne va pas sans rappeler l'un des symboles emblématiques de l'expression surréaliste et constitue de ce fait une troisième référence à cet univers (il a précédemment été question d'une fascination pour la créatrice italienne Schiaparelli de même que pour Cocteau). L'on peut donc affirmer cette fascination de Violette Leduc envers l'univers surréaliste duquel s'imprègne véritablement l'écriture de cette auteure.

⁴²⁸ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 278.

⁴²⁹ Esther Kleinbord Labovitz, *op. cit.*, p. 79.

beautés⁴³⁰ », elle opte tout de suite pour la projection : « [...] une fois libre, avec de l'argent en poche, rien ne m'empêcherait de les imiter⁴³¹ ». Cette projection formulée sous forme de résolution est également utilisée pour faire fi de « l'infériorité intellectuelle du sexe féminin⁴³² » lorsqu'il est question « d'égaliser les étudiants mâles pour se sentir exceptionnelle⁴³³ ». Quand la protagoniste entreprend une projection ultime « je me flattais d'unir en moi " un cœur de femme, un cerveau d'homme ". Je me retrouvai l'Unique⁴³⁴ », il n'est plus question de lui apposer la figure de l'androgynie idéalisée qu'elle revendique, mais il convient plutôt de porter ses réflexions sur le schéma de fuite relevé tout au long du récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* et symbolisé par une singularité rassurante. La question se pose pourtant : cette singularité est-elle réellement androgynie ? Si l'on prenait en compte dans le discours beauvoirien un rejet total de la féminité (« [...] j'étais pour lui autre chose qu'une femme⁴³⁵ », « [...] je ressentis vivement mon enfance, jamais ma féminité⁴³⁶ ») et une masculinité à priori inintéressante (« dans mes jeux, mes ruminations, mes projets, je ne me suis jamais changée en homme⁴³⁷ [...] », « les garçons que je connaissais n'avaient rien de prestigieux⁴³⁸ ») et qu'on y juxtaposait l'affirmation clé tirée du récit de *La bâtarde* « je n'existais pas dans son univers de femme du monde et de bon garçon⁴³⁹ » ; cette androgynie tant convoitée et suraffichée dans les deux récits à l'étude ne semble participer en réalité qu'à un travestissement textuel de l'impasse de l'*Intellectuelle*. L'on ne peut alors qu'émettre l'hypothèse d'une libération des cadres genrés qui serait, tout compte fait, fictionnelle.

En somme, les protagonistes à l'étude, à la suite d'un échec retentissant à concilier mode et intellectualisme, requestionnent cet idéal féminin hérité. Elles retrouvent ainsi le même aspect dogmatique de ce qui se révélera être un véritable culte de la féminité : *modèles, élégantes, merveilleuses* ; les appellations se font nombreuses, mais renvoient toutes à cette figure inimitable. Beauvoir et Leduc se tournent alors vers deux figures masculines marquantes : le père, d'une part, qui ravive cette hantise de la laideur et le couturier, d'autre part, qui rappelle cette menace d'échec qui ne cesse de poursuivre les deux intellectuelles. Toutefois, ces figures masculines pousseront Beauvoir et

⁴³⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 413.

⁴³¹ *Ibidem.*

⁴³² *Ibid.*, p. 412.

⁴³³ *Ibidem.*

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 413.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 442.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁴³⁷ *Ibidem.*

⁴³⁸ *Ibidem.*

⁴³⁹ Violette Leduc, *op. cit.*, p. 361.

Leduc à une certaine réconciliation : la promesse d'un soi féminin à *la mode* et intellectuel. Enfin, cette projection amène les deux auteures à se questionner au sein des cadres genrés préétablis : tour à tour, elles deviennent bas-bleus, garçonnnes, androgynes et tour à tour, elles se retrouvent effacées sous une masculinité hors-norme, sous une féminité extravagante. Pour se rendre visibles, pour s'affirmer, les deux intellectuelles ont entrepris une appropriation de la féminité à travers plusieurs actes performatifs : dès l'enfance, à travers l'exercice du déguisement et les nombreux défillements au parc ; puis, à travers la mascarade féminine en adoptant les rôles multiples de la *femme défilant* dans la rue ; et, enfin, à travers un recours au travestissement textuel, par une coupe de cheveux emblématique. Aux prises entre un culte du *modèle* et une adoration de la *créatrice*, elles tentent de saisir ce soi décentré. Toujours confrontée à un idéal féminin unitaire et singulier, la quête de ces intellectuelles se révèle être avant tout celle de la contradiction.

Conclusion

À travers l'étude comparative du récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir et de celui de *La bâtarde* de Violette Leduc de même qu'à travers l'observation des systèmes communs aux deux auteures, il nous est possible de cerner ces intellectuelles durant leur acte simultané de « montrer le faire » de même que le court instant durant lequel ces dernières révèlent à la fois leur soi et leur non-soi. En tout premier lieu, l'on découvre un système d'apprentissage véritablement complexe constitué d'un important réseau dont l'objectif principal demeure avant toute chose la transmission d'un idéal féminin. La littérature de jeunesse (dont les œuvres de la comtesse de Ségur représentent un échantillon important durant le XIX^e siècle), la presse féminine (plus particulièrement les revues de mode) ainsi que des figures familiales influentes (il est surtout question de la mère) ont composé les fondements d'une véritable *pratique de la féminité*. Cette pratique (héritée en grande partie) se concentre sur l'adoration d'un idéal féminin se voulant *prêt-à-porter*, autrement dit défiant les fluctuations de temps et les changements de mentalités de même qu'empêchant toute contestation, toute transgression. À cela, l'on ajoute un apprentissage de l'effacement qui s'oppose pourtant à une féminité à tout prix séductrice et en tout point flatteuse. Il convient donc de marcher sur les pas de ces *Élégantes* perçues à travers les figures maternelles, à travers les héroïnes littéraires, à travers ces *modèles* dont les photographies tapissent les revues de mode de l'époque ; ces pas doivent pourtant ne laisser aucune trace, il faut qu'ils demeurent silencieux, effacés. Les notions de *diktats* et de *bien paraître* sont alors véhiculées aux deux jeunes protagonistes à l'étude. Elles apprennent par ailleurs à entreprendre la lecture des toilettes et à voir en certains lieux des arènes dans lesquelles sont disputés de véritables *combats de la féminité*. L'on pense alors à ce lieu emblématique qu'est le parc parisien où les petites filles apprennent à défilé sous le regard averti d'un public tantôt réel, tantôt latent, mais presque toujours sous-entendu. Par ailleurs, les jeunes protagonistes apprennent à la fois l'adoration de l'élégance et la crainte de l'excentricité. Ces fondements mêmes de la pratique de la féminité provoquent simultanément la cacophobie (peur de la laideur) et la cainophobie (peur de la nouveauté) qui affecteront les futures expérimentations de la féminité de la bâtarde et de la jeune fille rangée. À la suite de cela, les deux protagonistes requestionneront véritablement cet idéal féminin à travers leurs observations des figures d'intellectuelles environnantes qui défilent pour certaines, d'un pas

affirmé et influent, portant des tissus rugueux coupés droit, et pour d'autres, d'un pas timide et indiscernable, effacé sous des jupes trop longues et trop molles.

À partir de ces observations et de cet héritage particulier de la féminité, Beauvoir et Leduc amorcent leurs propres expérimentations du féminin. L'épreuve de la glace apparaît alors comme décisive à une introspection qui se veut non pas nécessairement contemplatrice de l'intérieur de soi, mais plutôt de la couche externe de soi, de ce « paraître », de ce « montrer le faire ». L'image perçue de soi ayant très peu de correspondances avec les icônes véhiculées à travers tout un système d'apprentissage *du féminin par le féminin*, les deux protagonistes subissent un véritable « choc ». Face à la manifestation de ce « sujet décentré », la performance de cet héritage d'un féminin qui se veut à tout prix indémodable (l'on pense alors à des expressions issues de l'univers de la mode et qui sont aujourd'hui invariables : « l'élégance à la française » ou « le chic parisien » entre autres), mais qui est en réalité *démodé* ; autrement dit, qui présente un décalage avec les repères spatio-temporels des figures de l'intellectuelle. De plus, cet héritage présente certaines contradictions qui s'imposent en tout premier lieu aux deux protagonistes : cette tension entre l'idéal féminin transmis et la représentation de soi en tant qu'être *au féminin* provoque chez Leduc une réaction d'amplification et chez Beauvoir un euphémisme presque aussi percutant. L'une cherche à s'abriter derrière un intellectualisme encore difficilement conjugable au féminin ; l'autre s'abandonne aux eaux tumultueuses et troubles de l'univers de la mode. Les deux protagonistes vont pourtant et conjointement s'éloigner de ce « moi décentré », de ce reflet fort souvent déplaisant pour chercher refuge dans une « autre » dont la construction serait, semble-t-il, plus contrôlée. Cette « autre », fruit d'une véritable fictionnalisation de soi, se veut être à l'abri de cet idéal féminin contradictoire et est donc performée par Beauvoir et par Leduc sous le signe premier de la transgression et par un protestantisme tant réclamé de la pratique féminine. S'enclenche alors une mascarade permettant aux deux protagonistes de pratiquer cette féminité au sein de l'espace sécuritaire du miroir (objet en règle générale indissociable de son cadre) puis dans l'espace trouble du monde externe, de la rue, nouvelle arène, nouveau podium sur lequel défilent ces femmes intellectuelles à la recherche d'une représentation rassurante, d'une reconnaissance. Beauvoir trouvera refuge dans une fixation presque obsessionnelle du cadre. Leduc adoptera davantage une vision surréaliste du miroir : son admiration maintes fois proclamée de la grande couturière Schiaparelli ira jusqu'à la pousser à adopter des procédés similaires pour représenter cette féminité revendiquée par l'intellectuelle (la fragmentation du soi, la multiplicité des miroirs, l'omniprésence d'une trinité symbolique). Alors

que Beauvoir se réfugie dans une singularité et une unicité du reflet, Leduc fait face, bien au contraire, à une représentation multiple, fragmentée, imposante. Pour l'une comme pour l'autre, la performance d'une identité tout juste naissante s'entrepren à travers un dédoublement nécessaire, par une mascarade permettant l'essai de ce non-soi hypothétique, mais combien séducteur. Plus qu'un simple déguisement, les deux protagonistes se travestissent pour devenir tour à tour putains, passantes, mannequins : l'ordre est ici important. Ainsi, la figure de putain renvoie nécessairement à une représentation de la féminité poussée à son extrême alors que celle du mannequin impose un certain effacement des attributs genrés au profit de la toilette : la passante est alors la figure transitoire à travers laquelle se présente l'intellectuelle à son public qu'elle imagine nombreux et attentionné. Cependant, l'échec de ce défilé ébranle les deux protagonistes et les fait se confronter à nouveau aux commandements de la féminité.

Les contradictions à présent caractéristiques de cette pratique de la féminité héritée se retrouvent également dans une transmission qui se fait à présent au masculin : la figure paternelle se révèle alors en tant que critique averti de la mode. Pour Beauvoir, les représentations du père ne vont pas sans rappeler un dandysme à peine perceptible, mais qui suggérerait tout de même une certaine parenté avec l'intellectuelle. Chez Leduc, le personnage du couturier permet une réconciliation possible avec le reflet fragmenté par le miroir « schiaparellien ». Les deux intellectuelles naviguent ainsi entre un féminin contraignant et un masculin idéalisé à travers trois nouvelles figures : le bas-bleu, la garçonne et, enfin, l'androgyn. Chacune de ces figures semble affirmer et confirmer l'inadéquation de l'intellectuelle avec le système de genre binaire. L'androgynie suggérée par plusieurs chercheurs ne suffit pas à la représentation de cette figure qui nous apparaît à la suite de cette étude indissociable de ses contradictions. Il est donc important de sortir des concepts genrés traditionnels pour défendre un genre intellectuel féminin qui porte en lui seul l'histoire d'un mariage arrangé et trouble entre les antipodes formés du masculin et du féminin dont les disputes permanentes au sein de l'esprit, de l'habillement, au sein de l'écriture même de l'intellectuelle, provoquent cette singularité touchante que l'on commence à relever entre le XIX^e et le XX^e siècles. Pour cela, le dialogue provoqué par une interrogation conjointe des systèmes de mode et de genre au sein du format privilégié du *Bildungsroman* nous offre un angle de vue intéressant non pas uniquement sur ce soi qu'affirme et revendique l'intellectuelle, mais aussi et surtout sur ce non-soi souvent voilé par le double procédé du travestissement textuel et de la mascarade. Il incombe de

considérer la figure de l'intellectuelle non plus à travers un sujet unique et décentré, mais plutôt à travers la pluralité d'un « moi mosaïqué⁴⁴⁰ ».

En définitive, il convient de se référer aux différents postulats relevés tout au long de cette étude. Si l'on partait d'un tout premier postulat : celui que l'androgynie représente un alliage (aucunement proportionnel) du couple de genres formé du féminin et du masculin. Puis d'un second postulat proclamé par Barthes (et cité par Burgelin) : « [...] il n'y a pas de trait naturellement féminin dans le vêtement ; il n'existe que des rotations, des tournages réguliers de formes⁴⁴¹ » et donc qui sous-entend un schéma contraire à la vision conventionnelle de la mode « sexuée ». Si l'on gardait en note le principe de « non-être de l'héroïne féminine » relevé précédemment à travers l'étude de Labovitz et qui entraîne conséquemment la primauté du « non-dit » sur le « dit » ; si l'on remettait de l'avant les procédés de déguisement, de mascarade et de travestissement textuel relevés au fil des chapitres ; enfin, si l'on prenait en compte tous ces différents postulats, un seul et même épisode vécu conjointement par Beauvoir et Leduc se révélerait à nous : la coupe de cheveux. L'une non aboutie (sans mise en plis) et l'autre en spirale, toutes les deux maudites (par la mère, par le coiffeur), ces deux coupes symbolisent véritablement la malédiction de l'intellectuelle féminine, figure à *la mode* du XX^e siècle : à travers leurs projections réconfortantes ou leurs hantises perpétuelles, les deux protagonistes sont aux prises avec un genre souvent travesti sous la figure de l'androgyme inimaginable ; un genre nouveau, inexploré, indiscernable : le genre intellectuel *féminin*.

Il faudrait creuser davantage à travers les différents ouvrages constituant le corpus féminin du début du XX^e siècle pour cerner les manières dont se performe ce genre qui fait indéniablement partie de la zone *trouble* suggérée par Judith Butler. De plus, il serait pertinent de cerner les points de jonction entre les œuvres littéraires et les différents mouvements de la mode qui leur sont contemporains. En tant qu'institution de la féminité depuis le XIX^e siècle, le système de la mode est déterminant à travers les « montrer le faire » et les « montrer l'être » d'importantes figures de l'histoire littéraire féminine. Nous avons effleuré certains points déterminants à la constitution de ce questionnement portant spécifiquement sur la représentation de l'intellectuelle : le rôle de la « poupée et de son trousseau » dans un conditionnement de l'idéal féminin, la parenté du « bas-bleu » avec le dandy (figures critiquées conjointement à travers leur rapport similaire à la mode),

⁴⁴⁰ Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴¹ Roland Barthes, « Entretien autour d'un poème scientifique » (entretien avec L. Colombourg sur le *Système de la Mode*), 7 Jours, 1967. Cité par Olivier Burgelin, « Barthes et le vêtement », *op. cit.*, p. 83.

une littérarité possible des revues de mode du XX^e siècle qui ont sans nul doute participé grandement à la constitution de cet idéal féminin et à toutes ses contradictions ; l'impact qu'auront des changements importants dans l'univers de la mode sur la représentation de l'intellectuelle spécifiquement lorsque « [...] la garçonne se retrouve balayée par le retour à l'éternel féminin du milieu du XX^e siècle⁴⁴² [...] » ; pour ne citer que cela. Il incombe, enfin, de situer les intellectuelles en tenant compte de leurs discours sur la mode et la part de « paraître » que l'on retrouve dans leur « montrer l'être ». Dans le cas de Violette Leduc, c'est à travers les figures de la couturière et du couturier que cette dernière a cherché son propre salut. La mode a constitué de ce fait à la fois son refuge et son lieu de perte. Leduc aime ainsi s'entourer de « créateurs à l'œuvre » pour vivre ; elle se retrouve aux antipodes non pas formés du masculin et du féminin, mais plutôt du couturier et de la couturière : tous deux créateurs, l'un élevant, l'autre écrasante ; tous deux imposants. Leduc ne peut pourtant pas s'empêcher de s'imprégner de l'aura de ces deux pôles contraires pour créer son propre personnage de l'intellectuelle : intimidante par son désarroi, inspirante par son parcours. Simone de Beauvoir, quant à elle, prétendant au salut de l'écrit au détriment d'une mode qu'elle renie farouchement, n'est à présent jamais représentée sans ce turban qui constitue sa véritable signature, ce turban qu'elle précise porter « par paresse ». Cet objet de mode deviendra pourtant une constituante essentielle de son portrait. Il fera conséquemment partie des contradictions beauvoiriennes ; il sera encore et toujours ce cadrage si vital à l'auteure. C'est ainsi que les intellectuelles se déshabillent progressivement de leurs bas bleus et troquent ces derniers pour un turban somptueux, pour un tailleur anguille ; et ce turban et ce tailleur deviendront les reliques d'une lignée nouvelle des intellectuelles *indémoudables*.

⁴⁴² Héloïse Thomas, *op. cit.*, p. 3.

Références bibliographiques

Corpus principal :

Beauvoir, Simone (de), *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1958, 508 p.

Leduc, Violette, *La bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, 608 p.

Ouvrages et articles critiques :

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, *The Voyage in : Fictions of Female Development*, Hanovre-Londres, University Press of New England, 1983, 386 p.

Aragon, Sandrine, « Ainsi soit-elle : intellectuelle et toujours rebelle ? », dans Marine Roussillon (dir.) et coll., *Littéraire (tome 1) - Pour Alain Viala*, Arras, Artois Presses université, 2018, p. 243-253.

Aries, Philippe et Georges Duby, *Histoire de la vie privée (tome 5) - De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, 1999, 635 p.

Arnold, Rebecca, *Fashion, Desire and Anxiety: Image and Morality in the 20th Century*, Rutgers University Press, 2001, 164 p.

Barthes, Roland, « Langage et vêtement (Flügel. Hansen. Kiener et Truman) », *Critique*, n° 142, 1959, p. 242-252.

———, « " Le bleu est à la mode cette année " : Note sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode », *Revue française de sociologie*, vol. 1, n° 2, [Sciences Po University Press, Association Revue Française de Sociologie], 1960, p. 147-162.

Baudot, François, *Fashion : The Twentieth Century*, New York, Universe, 1999, 406 p.

Beaulieu, Jean-Philippe et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre », 2011, 284 p.

Beauvoir, Simone (de), *Le deuxième sexe (tome 1) - Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio/essais », 1976, 409 p.

———, *Le deuxième sexe (tome 2) - L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1976, 663 p.

Becdelièvre, Romain (de), *Le caméo de Violette Leduc dans « Qui êtes-vous Polly Maggoo ? »*, coll. « La Pièce jointe », 2022, 3 min 07. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-piece-jointe/le-cameo-de-violette-leduc-dans-qui-etes-vous-polly-maggoo-5182206> (consulté le 11 décembre 2022).

Bergeron, Josée, « À condition d'être femme. Violette Leduc ou quand la misogynie fait écrire », *Tessera*, vol. 36, 2004, p. 15-22.

Blum, Françoise et Muriel Carduner-Loosfelt, « Du genre en histoire des intellectuels. Table ronde », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, vol. 16, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1998, p. 133-143.

Boughazi, Fatima Zohra, « L'Éducation par les histoires chez la Comtesse de Ségur : Essai de recherches en littérature enfantine », Mémoire de magistère, Université Abou-Bakr Belkaid Tlemcen, 2014.

Boutang, Pierre-André, *Entrevue avec Violette Leduc (premier épisode)*, 1970, 11 min 06. Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/xoxwa8> (consultée le 15 octobre 2022).

Boyer-Vidal, Marie-Françoise, « L'éducation des filles et la littérature de poupée au XIXe siècle », dans Bernard Bodinier et coll., *Genre & Éducation : Former, se former, être formée au féminin*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Hors collection », 2018, p. 217-233.

Burgelin, Olivier, « Barthes et le vêtement », *Communications*, vol. 63, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1996, p. 81-100.

Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, Psychology Press, 1993, 308 p.

———, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999, 221 p.

———, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, 283 p.

Butler, Judith, Lynne Segal et Peter Osborne, « Judith Butler : Gender as Performance », *Radical Philosophy*, n° 67, 1994.

Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, Londres-New York, Routledge, 1996.

Chaperon, Sylvie, *Les Années Beauvoir, 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000.

Christen-Lécuyer, Carole, « Les premières étudiantes de l'Université de Paris », *Travail, genre et sociétés*, vol. 4, n° 2, Paris, La Découverte, 2000, p. 35-50.

Cohen, Gustave, *Les Nouvelles littéraires*, 1930.

Craik, Jennifer, *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*, Routledge, 1994, 265 p.

———, « The Cultural Politics of the Uniform », *Fashion Theory*, vol. 7, n° 2, Routledge, 2003, p. 127-147.

Dean, Carolyn J., *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject*, Londres-New York, Cornell University Press, 1992.

Dumitru, Mihaela, « Margareta Miller-Verghy ou un destin de femme-écrivain à la fin du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle », Thèse de doctorat, Universitatea București, 2018.

Evans, Caroline, « Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject », *Fashion Theory*, vol. 3, n° 1, Routledge, 1999, p. 3-31.

Fabre, Mélanie, « Explorer des couples d'intellectuels : le dialogue de l'intime et du politique », *Les Études Sociales*, vol. 170, n° 2, Paris, Société d'économie et de science sociales, 2019, p. 9-22.

Féral, Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92, n° 1, Paris, Le Seuil, 2013, p. 205-218.

Frantz, Anaïs, « Les repentirs d'une bâtarde : lecture de Violette Leduc », *Sens public*, Département des littératures de langue française, 2009, 15 p. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1064198ar> (consulté le 11 décembre 2022)).

Furlong, Sinéad Helena, « Negotiating Femininities: Petites Filles and Public Parks in Nineteenth-Century Paris », *Tessera*, n° 35, 2003.

Gardiner, Judith Kegan, « On Female Identity and Writing by Women », *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 2, The University of Chicago Press, 1981, p. 347-361.

Gardonyi, Natasha A., « Bas Bleus, Divorceuses, Deceitful Prostitutes or "Live Allegories" of Change? Parisian Working-Class Women and the Revolution of 1848 », Mémoire de maîtrise, Wilfrid Laurier University, 2018, 154 p.

Gianoncelli, Eve, « La pensée conquise. Contribution à une histoire intellectuelle transnationale des femmes et du genre au XXe siècle », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2016.

Giorcelli, Cristina, « Fashion in 20th-Century Literature », dans Cristina Giorcelli, *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Oxford University Press, 2017, p. 23.

Gournay, Marie (de), *Fragments d'un discours féminin*, Paris, José Corti, 1988, 214 p.

Grau, François-Marie, « La mode contemporaine », dans François-Marie Grau, *Histoire du costume*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 103-116.

Gubin, Eliane et coll., *Le siècle des féminismes*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2004, 468 p.

Gugenheim, Suzanne, « Le miroir a-t-il joué un rôle dans la littérature du XXe siècle ? », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 11, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1959, p. 182-198.

Heath, Stephen, « Joan Rivière and the Masquerade », dans Victor Burgin, James Donald et Cora Kaplan, *Formations of Fantasy*, Londres-New York, Methuen, 1986.

Jeannelle, Jean-Louis, « Simone de Beauvoir et Violette Leduc : retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire », *Romanic Review*, vol. 107, n° 1-4, 2016, p. 153-172.

Judah, Cynthia, « Observer Picture Archive: My Clothes and I, by Simone de Beauvoir, 20 March 1960 » (article sélectionné par Greg Whitmore), *The Guardian*, 2019. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/theobserver/2019/mar/17/observer-archive-my-clothes-and-i-by-simone-de-beauvoir-20-march-1960> (consulté le 11 décembre 2022).

Knibiehler, Yvonne, « L'éducation sexuelle des filles au XXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4, Éditions Belin, 1996, 15 p.

Kollnitz, Andrea et Marco Pecorari, *Fashion, Performance, and Performativity: The Complex Spaces of Fashion*, Bloomsbury Publishing, 2021, 233 p.

Labovitz, Esther Kleinbord, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century : Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*, Peter Lang, 1986, 292 p.

Lafrenière, Julie, « Les inscriptions vestimentaires comme support identitaire dans le travail de Jana Sterbak et de Vanessa Beecroft », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 199 p.

Lamoureux, Diane, « Marie de Gournay, Fragments d'un discours féminin », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, 1989, p. 180-182.

Lécuyer, Carole, « Une nouvelle figure de la jeune fille sous la IIIe République : l'étudiante », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4, 1996, p. 166-176.

Ledoux-Beaugrand, Evelyne, *Imaginaires de la filiation: Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Éditions XYZ, 2013, 339 p.

Lemonnier-Delpy, Marie-Françoise, *Fille(s)-mère(s) dans Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, SELF XX-XXI, 2018.

Levi-Strauss, Claude, *The Way of the Masks*, traduit par Sylvia Modelski, University of Washington Press, 1982.

Lipovetsky, Gilles, *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, 328 p.

Marchand, Suzanne, « La " garçonne " : un nouveau modèle féminin (1920-1929) », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, vol. 4, n° 2, Les Éditions Cap-aux-Diamants inc., 1988, p. 19-20.

Marzel, Shoshana-Rose, *L'esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIXe siècle*, Peter Lang, 2005, 398 p.

Mathieu, Jocelyne, « La mode dans le quotidien des femmes : l'apport des magazines », *Les Cahiers des dix*, n° 65, Les Éditions La Liberté, 2011, p. 227-250.

Mayard, John R., « The Bildungsroman », dans Patrick Brantlinger et William B. Thesing, *A Companion to the Victorian Novel*, John Wiley & Sons, 2005, p. 279-301.

Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du miroir*, Editions Imago, 1994, 188 p.

Mirabel-Sarron, Christine et Luis Vera, *Comprendre et traiter les phobies*, Paris, Dunod, coll. « Psychothérapies », 2012.

Papalas, Marylaura, « Performative Fashion Discourse: Vogue Paris and Elsa Schiaparelli », *International Journal of Fashion Studies*, vol. 3, n° 1, 2016, p. 69-89.

Pomel, Fabienne, « Présentation : réflexions sur le miroir », dans Fabienne Pomel, *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 17-26.

Racine, Nicole, « Intellectuelles », dans Michel Leymarie et Jean-François Sirinelli, *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2003, p. 341-362.

Racine, Nicole, Michel Trebitsch et Françoise Blum (dir.), *Intellectuelles : du genre en histoire des intellectuels*, Editions Complexe, 2004, 376 p.

Rétif, Françoise, *Le masculin dans les œuvres d'écrivaines françaises : « il faut beaucoup aimer les hommes »*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 169, 2016, 280 p.

Riviere, Joan, « Womanliness as a Masquerade », dans Russell Grigg, Dominique Hecq et Craig Smith, *Female Sexuality : The Early Psychoanalytic Controversies*, Routledge, 1999, 11 p.

Romano, Alexis, *Prêt-à-Porter, Paris and Women: A Cultural Study of French Readymade Fashion, 1945-68*, Bloomsbury Publishing, 2022, 408 p.

Slama, Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : Différence et institution », *Littérature*, n° 44, Armand Colin, 1981, p. 51-71.

Smith, Gabrielle, « Qu'est-ce qu'un mannequin ? », *Critique*, vol. 901-902, n° 6-7, Paris, Éditions de Minuit, 2022, p. 480-494.

Šnircová, Soňa, « Queering Gender in Contemporary Female Bildung Narrative », *Journal of Language and Cultural Education*, vol. 3, n° 3, 2015, p. 135-143.

Stuart, Andrea, *Showgirls*, Londres, Jonathan Cape, 1996.

Sullerot, Évelyne, *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848*, Paris, Armand Colin, 1966.

Thébaud, Françoise, « Écrire l'histoire des femmes et du genre », Lyon, ENS Éditions, coll. « Sociétés, Espaces, Temps », 2017, 313 p.

Thomas, Héloïse, « Christine Bard, Les Garçonnes. Mode et fantasmes des Années folles », *Lectures*, Liens Socio, 2022.

Varga, Eva, « La presse féminine du XVIIIe au XXe siècle : nouvelle tradition discursive sur la mode vestimentaire et diffusion du nouveau lexique », dans Jochen Hafner, Sebastian Postlep et Elissa Pustka, *Changement et stabilité : La langue française dans les médias audiovisuels du XIXème au XXIème siècle*, LIT Verlag Münster, 2020, p. 15-52.

Wissinger, Elizabeth, « Judith Butler : Fashion and Performativity », dans Agnès Rocamora et Anneke Smelik, *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, Bloomsbury Publishing, 2015.

Woolf, Virginia, *Orlando, A Biography*, Global Grey ebooks, 2018, 186 p.

Zdatny, Steven, « La mode à la garçonne, 1900-1925 : une histoire sociale des coupes de cheveux », *Le Mouvement social*, n° 174, Association Le Mouvement Social, 1996, p. 23-56.