

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'émancipation féminine dans la littérature d'après-guerre : perspectives comparées de la France et de l'Espagne

La mujer nueva de Carmen Laforet, *Ravages* de Violette Leduc, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité et *Les belles images* de Simone de Beauvoir.

Auteur : DECOUTTERE Louise
Promotrice : SÁBADO NOVAU Marta
Année académique 2021-2022
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale. Finalité approfondie.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier vivement ma promotrice, madame Marta Sábado Novau, de m'avoir encadrée tout au long de ce mémoire, malgré une demande tardive suite à un changement de sujet et de promoteur. Sa disponibilité, sa flexibilité, ses riches connaissances et ses retours m'ont permis de mener à bien ce travail.

Ensuite, je voudrais remercier les professeurs de philologies hispanique et française de l'Université de Salamanque, et principalement madame María Carmen García Cela et messieurs Javier Sánchez Zapatero et Àlex Martín Escribà, qui ont suscité et développé mon intérêt pour l'histoire et la littérature espagnoles, et qui, inconsciemment, m'ont ainsi permis de me réorienter dans ce mémoire. De la même manière, je remercie l'ensemble de mes professeurs de l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve pour ces cinq années de formation plus qu'enrichissantes.

Enfin, je remercie mon père, Vincent Decouttere, et sa collègue, Françoise Berte, tous deux romanistes, pour leur patience et pour leurs relectures attentives, ainsi que tous mes proches qui, de près ou de loin, m'ont soutenue et encouragée dans l'élaboration de ce travail. Mes pensées se dirigent tout particulièrement vers Aurélia, Théo et Denis pour les bons moments partagés durant ces années d'études et pour leur accompagnement lors de cet été 2022.

« [...] lorsque la parole est confisquée par un régime qui, d'un côté écrase l'intimité et de l'autre rend impossible la circulation des idées.

La littérature peut alors devenir un lieu de combat, elle peut faire revenir la liberté intérieure et constituer un témoignage d'une pensée non captive, tout cela en dehors de la volonté des auteurs ou grâce à la réception particulière de leurs œuvres¹ ».

Joanna Nowicki

¹ Joanna Nowicki, « Quand littérature signifie conquête de la liberté (Czapski, Karpinski, Zagajewski) », in Joanna Nowicki et Axel Boursier (dir.), *À quoi sert la littérature ?*, Paris, Cerf, 2018, p. 165-166.

Sommaire

INTRODUCTION.....	6
 PARTIE I – L’après-guerre en Europe : contextes croisés.....	15
Chapitre 1 : La littérature, au service des idéologies ?.....	15
Chapitre 2 : Voix de femmes, entre révolte et amûissement.....	20
Chapitre 3 : Échapper à la censure : étude de la réception des romans dans le monde littéraire.....	29
Chapitre 4 : Stéréotypes et normes à travers les frontières.....	35
 PARTIE II – La figure maternelle, un miroir brisé ?.....	43
Chapitre 1 : Les rapports ambigus.....	43
Chapitre 2 : Quand la mère est absente.....	58
 PARTIE III – L’émancipation ou la tentation de la liberté.....	68
Chapitre 1 : L’absence d’un modèle.....	69
Chapitre 2 : Vers un existentialisme ?.....	76
Chapitre 3 : Une narration différenciée.....	93
 CONCLUSION.....	104

INTRODUCTION

Préambule et éclosion du sujet

Lors de mon séjour Erasmus en Espagne, j'ai été surprise par la récurrence avec laquelle le thème du franquisme était abordé dans mes cours de littérature et de découvrir l'impact qu'ont eu Franco et son régime sur la société espagnole. L'une des réalités qui m'a le plus marquée est d'apprendre que les femmes, à partir de la loi « Fuero del Trabajo » entrée en vigueur en 1938, ne pouvaient plus exercer d'activités salariées une fois mariées. Bien que grâce à certaines conditions, elles n'aient pas complètement abandonné le marché du travail², cette situation mise en perspective avec la France où, dans la décennie suivante, est publié *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, suscite quelques réflexions. En effet, y avait-il une si grande différence entre ces deux pays pour la condition féminine de l'époque ? Peut-on parler d'un « retard » de l'Espagne face à la France ? Ou au contraire, est-ce que des germes de révolution féministe existaient de part et d'autre de la frontière, mais se reflétaient nécessairement d'une autre manière ?

Si les femmes espagnoles étaient privées de travailler, on recense pourtant un certain nombre d'écrivaines publiées et reconnues sous le franquisme. Ainsi, Carmen Martín Gaité (1925-2000) et Carmen Laforet (1921-2004) sont deux autrices célèbres du milieu du XX^e siècle que la censure, bien que très répressive, n'a pas freinées. En outre, la littérature a dû elle aussi s'adapter à l'évolution des mentalités. En considérant que les livres partent toujours de la réalité qui les entoure, il est intéressant d'observer les divergences et ressemblances des œuvres de ces femmes face aux écrits à la même époque des autrices françaises où le contexte littéraire et politique n'était pas aussi oppressif qu'en Espagne. En ce sens, les romans de Simone de Beauvoir (1908-1986) et de Violette Leduc (1907-1972) apparaissent comme des points de comparaison appropriés.

Par ailleurs, dans les deux pays mentionnés, l'éducation des enfants revenait presque toujours aux femmes qui, dès lors qu'elles étaient mères, se voyaient assigner la charge du foyer. Or, d'après Beauvoir, ce sont justement les mères qui seraient à l'origine de la discrimination, « en grande partie parce qu'elles sont elles-mêmes filles de femmes et qu'elles

² Laura Nattiez, « Le bal dans l'Espagne franquiste : le jeu de l'amour, mais pas du hasard », *Travail, genre et sociétés*, vol. 38, n° 2, 2017, p. 79, URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2017-2-page-75.htm>, page consultée le 1^{er} août 2021.

entretiennent cette tradition³ » d'un modèle féminin profondément ancré dans les mœurs et les mentalités. Ce modèle a été créé par l'ensemble des hommes « qui a enseigné à l'ensemble des femmes à se considérer comme dépendantes, passives, soumises, effacées, etc.⁴ » Face à ce constat, nous pouvons nous demander jusqu'où l'éducation maternelle impacte la (jeune) femme dans sa relation au monde et à la société et ce qu'il en serait dans le cas d'une filiation distante, voire inexistante.

En rassemblant les quelques aspects et interrogations émis ci-dessus, dans une optique de comparaison littéraire, ce mémoire tentera de répondre à la problématique suivante : comment la (non) relation à la mère marque le point de départ de la quête du bonheur et de l'émancipation face aux stéréotypes qui régissent la vie des femmes dans la société française et espagnole d'après-guerre ? Étant donné la large bibliographie dont témoignent les quatre autrices susmentionnées, il est nécessaire de sélectionner une œuvre pour chacune. Ainsi, afin de suivre une répartition égale et de se concentrer particulièrement sur la temporalité d'après la Seconde Guerre mondiale, le corpus se compose de quatre romans : *Ravages* de Violette Leduc et *La mujer nueva* de Carmen Laforet, tous deux publiés en 1955, ainsi que *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, 1958, et *Les belles images* de Simone de Beauvoir, 1966.

Constitution du corpus

Le choix de ces œuvres s'est fait de manière plutôt laborieuse. Parmi les critères de sélection, d'abord, il y avait la temporalité. Les décennies qui nous intéressent sont les années cinquante et soixante, car, dans la mesure où la guerre a provoqué un véritable bouleversement à tous niveaux, il s'agit d'un moment clef pour la reconstruction culturelle et idéologique, l'immédiate après-guerre étant sans doute trop proche du conflit que pour adopter une posture réflexive. De plus, cette période se situe en plein dans le régime dictatorial de Franco, ce qui rend la situation intéressante pour une comparaison avec la France où les républiques se succèdent. Ensuite, il fallait nécessairement que les romans soient écrits par des femmes puisqu'elles sont les sujets premiers de la discrimination sexiste qui sera traitée dans cette analyse. Or, contrairement à nos idées de départ, il a été plus difficile de trouver des œuvres d'autrices françaises. En effet, malgré un accès plus simple à l'écriture dans ce pays et un grand

³ Jean-Louis Servan-Schreber, « Pourquoi je suis féministe ? », questionnaire avec Simone de Beauvoir, 1975, URL : https://www.youtube.com/watch?v=6dvALvKkzZQ&ab_channel=Artes2, page consultée le 26 décembre 2021.

⁴ *Ibid.*

nombre d'artistes féminines recensé, il semblerait que le monde littéraire ait longtemps été dominé par les hommes, et ce, de part et d'autre de la frontière espagnole. De plus, pour beaucoup d'entre elles, les romans sont aujourd'hui très difficiles à trouver, ce qui, avec la courte temporalité choisie, restreint considérablement les possibilités de corpus. Des autrices comme Benoîte et Flora Groult, Christiane Rochefort ou encore Claire Etcherelli ont connu un succès notable à leur époque, mais leurs œuvres sont parfois introuvables. Nous pouvons supposer que, n'ayant pas été lues dans les programmes scolaires contrairement aux écrivaines « majeures » du moment, comme Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras ou Simone de Beauvoir, elles n'ont pas la postérité espérée. En effet, « tout comme le goût personnel, le "goût" littéraire, la légitimité se construisent. Les institutions et les intermédiaires, éditeurs, agents de presse [...] concrètement, fabriquent la notoriété et sont autant de filtres où s'éliminent, étape par étape, plus de femmes que d'hommes⁵ » et « si le "canon" à partir duquel les élèves, les étudiant(e)s, apprennent le fait littéraire est essentiellement masculin, la "réputation" continue de favoriser les hommes⁶ ». D'autres autrices cependant n'ont connu un intérêt que postérieurement, particulièrement ces dernières années. Tel est le cas de Violette Leduc dont l'actualité des sujets explique peut-être sa renommée tardive que nous exposerons par la suite.

Quant au type de romans, tous devaient témoigner d'une visée suffisamment réaliste pour rendre plus accessible la mise en perspective des récits avec le contexte de production. D'abord, chacun met en scène des femmes dans leurs relations au monde, interpersonnelles ou vis-à-vis d'elles-mêmes. *Entre visillos* présente un groupe de jeunes adolescentes desquelles il sera surtout question d'analyser le comportement dissonant de Natalia qui termine ses années de lycée⁷. Dans *La mujer nueva* et *Les belles images*, ce sont Paulina et Laurence, des femmes adultes, qui entrent en crise avec leur environnement. Pour *Ravages*, il s'agit de Thérèse, une jeune adulte qui, avec ses relations, semble sortir complètement de la norme⁸. Ensuite, la différence d'âge dont témoignent les protagonistes permet d'observer des étapes variées dans la vie d'une femme. Certaines comme Paulina et Laurence sont déjà mères, ce qui suppose une approche différente de la maternité en comparaison avec Natalia qui n'en est pas encore à ce

⁵ Christine Détrez, « La place des femmes en littérature : le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, n° 186, avril 2016, p. 28, URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2016-4-page-24.htm>, page consultée le 16 mars 2022.

⁶ *Ibid.*

⁷ Si dans *Entre visillos*, « el protagonismo es colectivo, con distintas historias paralelas, desarrolladas por diferentes personajes », dans un souci de concision, notre analyse se concentra particulièrement sur Natalia, qui apparaît comme l'un des personnages principaux et qui est la plus encline à participer à l'émancipation dont nous voulons rendre compte. Sonia Cajade Frías, « Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura », *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, vol. LXV, n° 2, 2010, p. 495.

⁸ Un court résumé des œuvres est disponible en annexes.

stade ou Thérèse qui n'apparaît pas assez stable émotionnellement pour s'en préoccuper. Enfin, toutes semblent se démarquer de leur entourage, non seulement par leurs aspirations, mais aussi par leur comportement. Cette dernière observation a été la clef de voûte pour constituer définitivement notre corpus.

Quelques mots sur les autrices et l'existentialisme

Simone de Beauvoir, Carmen Martín Gaité, Violette Leduc et Carmen Laforet se rejoignent ainsi sur la temporalité de leur écriture et sur des thématiques communes dans les romans étudiés. Cependant, chacune présente un parcours et une réception très différents, qu'il s'agit de retracer sommairement afin de contextualiser notre propos.

Carmen Laforet (1921-2004) est une écrivaine espagnole qui a connu un succès rapide et intense avec son tout premier roman, *Nada*, pour lequel elle obtint le Prix Nadal alors qu'elle avait seulement vingt-deux ans. Son entrée immédiate dans le monde littéraire est cependant brève, car, bien qu'elle continuât d'écrire, elle le fit de manière très irrégulière et ne publia que cinq romans. En effet, elle eut cinq enfants et « quizá sea ése el motivo por el que su producción literaria se retardó tanto⁹ ». À côté de cela, elle rédigea des articles et chroniques pour des revues ainsi que des nouvelles, mais n'accorda pratiquement aucune interview et ne s'est jamais beaucoup exprimée sur son œuvre. Aujourd'hui, après *Nada*, *La mujer nueva*, qui reçut le Prix National de Littérature en 1956¹⁰, est son deuxième roman le plus lu et le plus accessible. Sans doute sa célébrité précoce, à côté de sa famille, explique ses longues périodes d'absence dans l'écriture et sa réception actuelle relativement modeste – du moins en dehors de l'Espagne.

À la même époque, Carmen Martín Gaité (1925-2000) eut une vie littéraire et professionnelle tout autre. En effet, elle enseigna, écrivit pour des revues, travailla pour l'Académie Royale Espagnole, pour la télévision, le théâtre... Autrice très prolifique, elle connut le succès dès ses premières publications et reçut de nombreux prix. Sa notoriété aussi importante se justifie probablement parce qu'elle sut s'adapter chaque fois aux goûts de son époque, « presintiendo o reproduciendo las tendencias narrativas de cada momento¹¹ », et touchant à tous les genres. Aujourd'hui, elle est considérée comme l'une des écrivaines

⁹ Felipe B. Pedraza Jiménez et Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. Vol. XII : Posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2000, p. 333.

¹⁰ *Ibid.*, p. 334.

¹¹ José Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos, 2003, p. 426.

majeures de la « Generación del 50 » (du milieu du XX^e siècle), de laquelle Laforet fait également partie.

En France, une distinction de popularité entre les deux autrices étudiées se marque. Violette Leduc (1907-1972) ne connut une gloire que tardive, à passés cinquante ans tandis qu'elle cumulait les petits emplois pour vivre. Bien qu'elle entretînt des rapports étroits avec des personnalités célèbres d'alors, telles que Maurice Sachs ou Simone de Beauvoir, et que ses œuvres étaient saluées par la critique, celles-ci ne devinrent appréciées du grand public qu'à partir de 1964 avec la publication de *La Bâtarde*¹². Ses sujets audacieux (homo- et bisexualité, avortement...) et le fait qu'elle ne suivit aucunement les mouvements littéraires des années cinquante expliquent sans doute son insuccès¹³. Avec la quatrième vague féministe, son œuvre a été récemment récupérée et est progressivement mise en lumière aujourd'hui.

De son côté Simone de Beauvoir (1908-1986) s'est rapidement fait connaître dans le milieu intellectuel parisien. D'abord professeure de philosophie, elle se convertit ensuite en écrivaine prolifique et engagée. En refusant toute situation qui maintient les consciences humaines dans une quasi-inconscience¹⁴, Beauvoir pose des discours forts, dont l'un des plus retentissants pour l'époque et aujourd'hui est son essai *Le deuxième sexe* (1949). Profondément féministe, elle est également connue pour sa contribution, avec Violette Leduc, au Manifeste des 343 en faveur de l'avortement. Sa position sociale marquée et engagée fait d'elle un emblème à la fois du féminisme et de l'existentialisme, et son œuvre littéraire a toujours autant de succès aujourd'hui.

En commençant le deuxième tome de son essai avec la célèbre phrase « On ne naît pas femme, on le devient ¹⁵ », Simone de Beauvoir va véritablement à l'encontre de tout déterminisme qui ancrerait les femmes dans une situation de soumission ou d'infériorité. Cette pensée existentialiste « innerve l'ensemble de l'œuvre beauvoirienne en proposant des moyens de dépasser l'impasse existentielle ou morale dans laquelle se trouvent ses personnages féminins¹⁶ », mais elle retentit également de plus en plus dans la littérature de son époque. En effet, durant la période de l'après-guerre française, se développe à la suite de la littérature engagée, l'existentialisme, mouvement littéraire et philosophique qui place la condition

¹² Carlo Jansiti, *Violette Leduc : biographie*, Paris, Grasset, 1999, p. 350.

¹³ *Ibid.*, p. 326-327.

¹⁴ Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir ou L'entreprise de vivre : suivi de deux entretiens avec Simone de Beauvoir*, Paris, Seuil, 1966, p. 247.

¹⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1986 [1949] (Folio essais), p. 13.

¹⁶ Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 521.

humaine comme point de départ plus que la nature humaine : l'homme n'est pas une essence, son existence se définit par l'ensemble de ses actes. La sexualité n'est donc pas une donnée irréductible : « il y a une recherche originelle de l'être qui la précède¹⁷ ». Cette recherche passe par divers moyens d'émancipation et de libération qu'il semble pertinent de relever dans ce travail. En Espagne, à cause de la situation sociohistorique répressive, la littérature et la culture de cette époque entretiennent une faible connexion avec les thématiques européennes¹⁸. Pourtant, le sentiment d'angoisse y existe aussi, voire davantage, ce qui amène tout de même une certaine veine existentialiste, mais aux caractéristiques propres : « en cualquier caso, y ya antes de 1950, se registra en España una corriente novelística próxima a las ideas existencialistas, incorporadas de una manera en general más intuitiva que consciente, incluso más superficial que profunda¹⁹ ». Si Simone de Beauvoir et Carmen Laforet participent à cet existentialisme à leur manière²⁰, il n'est pas inconcevable d'examiner les éventuelles marques existentialistes dans les romans et parcours de Violette Leduc et de Carmen Martín Gaité. De fait, en écrivant pendant cette période de crise marquée par l'angoisse et en racontant l'histoire de femmes, ces autrices se positionnent quelque part, de près ou de loin, dans cette remise en question de l'homme (et ici, de la femme) et de ses valeurs, qu'elles formulent à leur manière. Mettre en lien la question de l'émancipation féminine avec l'existentialisme nous semble donc tout à fait pertinent dans ce travail.

État de l'art

Parmi les études déjà réalisées, il existe plusieurs travaux relatifs à la figure maternelle dans les romans de Simone de Beauvoir²¹ et de Violette Leduc²², mais aucun ne semble analyser spécifiquement ce rôle chez Carmen Martín Gaité ou Carmen Laforet²³. De même, la question de l'émancipation et de la représentation des femmes étant un sujet de recherche actuel,

¹⁷ Hélène Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, Paris, PUF, 1957, p. 27.

¹⁸ Óscar Barrero Pérez, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰ Carmen Laforet a souvent été rapprochée du roman existentialiste et trémendiste espagnol.

²¹ Entre autres : Liliane Lazar, « À la recherche de la mère : Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 16, 1999-2000, p. 123-134, URL : <https://www.jstor.org/stable/45170541>, page consultée le 7 décembre 2021 ; Kadoglou Triantafyllia, « Au nom de la mère : un rôle à réexaminer dans l'œuvre de Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 23, 2006-2007, p. 1-9, URL : <https://www.jstor.org/stable/45170630>, page consultée le 7 décembre 2021.

²² Dominique Courcelles, *Figures de la mère dans trois romans de Violette Leduc : L'asphyxie, Ravages, La Bâtarde*, mémoire dirigé par Georges Jacques à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, en 1985.

²³ Il existe cependant une étude sur l'absence de la figure maternelle dans *Nada* : Victoria Calmes, « La ausencia de la madre y la asunción de la subjetividad en "Nada" de Carmen Laforet », *Tropelias : Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 15-17, 2004-2006, p. 181-189.

plusieurs essais d'analyses existent pour *Entre visillos*²⁴ et *Les belles images*²⁵, mais pas directement pour *La mujer nueva* ou *Ravages*. Par ailleurs, en ce qui concerne la confrontation entre ces autrices et leurs œuvres, une étude comparée des personnages féminins dissonants de Carmen Martín Gaité et de Carmen Laforet a déjà été effectuée²⁶, mais celle-ci n'utilise pas *La mujer nueva* comme ressource. En effet, la majorité des recherches sur les œuvres de Laforet concernent son roman le plus populaire : *Nada*. Si Violette Leduc et Simone de Beauvoir ont, de leur côté, plusieurs fois été mises en perspective grâce à la relation épistolaire et littéraire qu'elles entretenaient, il n'y a cependant pas de travaux qui analysent conjointement leurs œuvres. Ainsi, bien que certaines thématiques qui nous intéressent pour ce mémoire aient déjà été étudiées, séparément et partiellement, il n'existe en revanche aucune recherche qui les relie et croise systématiquement ces quatre romans et autrices. En outre, en connaissant le contexte sociopolitique qui conditionne considérablement leur écriture, une analyse comparée nous semble plus que pertinente pour apporter une perspective non seulement géographique de la question, mais aussi pour comprendre comment les lecteurs d'aujourd'hui sont capables de rendre compte d'une révolte féministe en marche, à une époque où les voix des femmes étaient étouffées.

Plan des idées

Afin de saisir les tenants et aboutissants du contexte historique, idéologique et littéraire de la France et de l'Espagne d'après-guerre, la première partie de ce mémoire vise à offrir une vue d'ensemble de cette période.

En partant de l'idée que la littérature a souvent été mise au service des idéologies, il s'agira dans un premier temps de croiser le climat qui s'instaure dans chaque pays après la Seconde Guerre mondiale. Étant donné l'écart entre les régimes politiques qui s'y installent, il est intéressant de les mettre en perspective et de voir l'impact qu'ils ont eu dans la littérature, d'autant plus qu'un système de censure répressif était en place.

Dans un deuxième temps, il sera question d'observer spécifiquement la situation de la femme et de l'écrivaine dans de tels contextes. Nous interrogerons entre autres la diffusion et

²⁴ S. Cajade Frías, « Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura », art. cit., p. 489-518.

²⁵ Mary Lawrence Test, « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir. L'image de la femme dans "Les Mandarins" et "Les belles images" », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 11, 1994, p. 19-29, URL : <https://www.jstor.org/stable/45173540>, page consultée le 7 décembre 2021.

²⁶ Nuria Cruz-Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », *Hispanófila*, n° 139, septembre 2003, p. 97-110, URL : <https://www.jstor.org/stable/43894941>, page consultée le 7 décembre 2021.

les répercussions qu'a eues l'essai *Le deuxième sexe* dans les pays respectifs. En effet, il est à l'origine d'une deuxième vague féministe révolutionnaire qui prendra cours dans les années septante en France et dont les revendications contrastent avec la situation de la femme espagnole que l'on cherche à faire taire à l'aide de propagande.

Dans un troisième temps, il s'agira d'exposer comment, dans ces circonstances, les romans de notre corpus ont eux-mêmes échappé à la censure, à travers l'étude de leur réception et en proposant des hypothèses quant aux stratégies employées par les autrices.

Dans un quatrième et dernier temps, pour mieux comprendre l'analyse qui fonde le sujet principal de ce mémoire, il conviendra d'explicitier les stéréotypes les plus fréquents autour des femmes dans l'après-guerre, à partir d'exemples tirés de notre corpus.

Le portrait que la société attribue à la femme a besoin de transmetteurs pour se perpétuer. Or, l'intériorisation de ces idées et stéréotypes s'effectue dès la petite enfance, et ils deviennent dès lors des « modèles ». Le rôle parental est donc considérable dans la transmission et l'éducation à la (non-)égalité des sexes qui, dans les années cinquante, revenait presque exclusivement à la mère. À partir de *La mujer nueva*, *Ravages*, *Entre visillos* et *Les belles images*, la seconde partie de ce mémoire cherche à analyser la relation entre la mère et la protagoniste de chaque roman afin de comprendre l'impact sur l'édification et l'affranchissement de la femme. Le fait que les figures maternelles sont très différentes d'un ouvrage à l'autre est intéressant pour une mise en perspective et pour interroger la teneur des conséquences dans chaque cas.

Dans le premier chapitre, il sera question d'étudier l'ambiguïté des rapports mères-filles dans *Ravages* et *Les belles images*. En effet, dans les deux romans se révèle une relation contradictoire, mais dont le point commun est que chaque mère évoque le désir de faire de sa fille son double. La question du complexe d'Œdipe inversé, et donc de la passion de la jeune fille envers sa mère sera également abordée, ainsi que le rôle du père.

Le second chapitre analysera l'absence de la mère. Dans les romans espagnols, la relation à la mère est d'autant plus complexe qu'elle est inexistante. Pourtant, les protagonistes sont entourées de personnages féminins qui, dans les deux cas, font parfois office de substituts maternels. Il conviendra donc d'interroger leurs rôles et leurs rapports avec les héroïnes.

À partir des différents constats et observations, cette partie vise également à saisir la conception personnelle de la maternité des personnages.

Puisque le rapport à la mère et à la maternité semble « sortir des normes », il n'est pas anodin que les figures féminines se démarquent de leur entourage et de la société. La troisième partie de ce travail vise à relever les processus d'émancipation sous-jacents dans les romans et, plus largement, des autrices elles-mêmes.

Il s'agira d'abord d'étudier les effets de la relation maternelle sur les personnages féminins de notre corpus. Nous observerons entre autres comment les quatre héroïnes entrent en résonnance avec le modèle de « chicas raras » défini par Carmen Martín Gaité. Ensuite, il conviendra d'analyser leurs manières de se dérober aux stéréotypes qui les entourent d'un point de vue thématique avant d'appuyer nos observations sur une réflexion plus linguistique.

L'entièreté de ce chapitre vise finalement à mettre en relation la question de l'émancipation féminine et l'existentialisme. En se définissant comme une philosophie qui ne postule aucune nature humaine (et donc pas de nature féminine) sinon une existence, cette discipline soulève une réflexion intéressante sur la proximité de ces notions et nous amène à voir comment la littérature entraîne les femmes à devenir les sujets et autrices de leur condition.

Écrire en étant une femme, à cette époque, semble indissociable de la « condition féminine », car la création pose la question de l'artiste et, dans une société patriarcalement hiérarchisée, de son sexe et de son genre. En effet, la discrimination « civile » transparait dans le monde culturel et littéraire : une « œuvre produite par un individu de sexe féminin est systématiquement jugée moins signifiante que celle dont l'auteur est de sexe masculin²⁷ ». Ainsi, les écrivaines, qu'elles le veuillent ou non, sont renvoyées au monde dont elles font partie, ce qui suggère que leurs œuvres également. Par ailleurs, « si souvent elle ne parle que d'elle-même, la littérature [...] est une pensée, une expérience, une connaissance du monde, de la société, de l'homme²⁸ ». Il est donc évident que nous pouvons retrouver des échos entre des personnages et événements des romans de notre corpus et la vie des autrices. Certaines plus que d'autres soutiennent d'ailleurs une part autobiographique dans leur écriture. Nous y ferons référence quand cela nous semblera pertinent afin d'illustrer certaines observations, mais cet aspect n'influencera pas nos analyses dans la mesure où c'est le geste d'écriture, les romans et leur contenu qui nous intéressent.

²⁷ Marianne Camus, *Création au féminin. Volume 1 : Littérature*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006 (Kaléidoscopes), p. 10.

²⁸ Jeanyves Guérin, « Qu'est-ce que la littérature, que peut la littérature ? », in *À quoi sert la littérature ?*, op. cit., p. 47.

PARTIE I – L’après-guerre en Europe : contextes croisés

D’un pays à l’autre, la Seconde Guerre mondiale entraîne des conséquences démographiques, économiques, sociales, morales, politiques... considérables. Ce renversement à tous niveaux affecte fortement l’homme et implique une reconstruction profonde, à commencer par les mentalités. Il s’agit, dans cette première partie, de « planter le décor » de l’Espagne et de la France au milieu du XX^e siècle d’un point de vue littéraire et social, pour pouvoir ensuite mieux aborder les analyses des romans écrits à cette époque et les enjeux qu’ils engagent.

Chapitre 1 : La littérature, au service des idéologies ?

« À quoi sert la littérature ? » Cette question a porté le sujet littéraire de tout temps et connaît une infinité de réponses. Dans le cadre de ce travail, nous nous concentrerons sur l’idée que la littérature peut être appréciée en lien avec le contexte politique, historique et surtout idéologique qui l’environne puisqu’elle se situe dans le climat bouleversé de l’après-guerre. Il est donc pertinent de postuler que toute « œuvre s’inscrit dans une immense nébuleuse de discours politiques, sociaux, savants, commerciaux... et aussi littéraires qu’elle réverbère²⁹ ». Par ailleurs, à plusieurs reprises, la littérature a servi d’instrument pour transmettre des idées et opinions, que ce soit en faveur du pouvoir ou non. Quand certains, en France, ont fait naître le concept de « littérature engagée », les écrivains espagnols ont vu leur possibilité créatrice être limitée et modelée par la censure virulente en vigueur...

1. De l’existentialisme au Nouveau Roman français

En France, la fin de la Seconde Guerre mondiale signe le début de la IV^e République (1946-1958), une république parlementaire qui se doit d’assurer la reconstruction. Le régime chute cependant en 1958, fragilisé par les conséquences des crises de la guerre d’Algérie et par son Assemblée nationale instable, ce qui amènera la V^e République, toujours en vigueur aujourd’hui. Le caractère démocratique se renforce ainsi avec l’introduction de l’élection du président au suffrage universel direct³⁰.

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰ Charles de Gaulle a introduit lui-même ce principe lors de son élection présidentielle en 1962. Pierre Limagne, *La V^e république de Charles de Gaulle et Georges Pompidou*, Paris, Éditions France-Empire, 1978, p. 178.

Du côté littéraire, face aux bouleversements laissés par la guerre et aux espoirs de liberté portés par la démocratie montante, des artistes choisissent l'engagement : « tout individu, tout écrivain, toute œuvre étant inéluctablement "situés", il faut faire de cet *état* un *choix* volontaire et réfléchi³¹ », ce qui suppose proposer une réponse à la situation donnée ou du moins ne pas accepter cette dernière passivement. Ainsi, plus que d'uniquement réfléchir sur l'art, il s'agit désormais de réfléchir sur l'ordre social et moral. La figure de proue de ce courant est Jean-Paul Sartre (1905-1980) selon qui la littérature doit passer par la recherche d'une action politique concrète. Il y aurait une responsabilité de l'écrivain à l'égard de la société. D'autres artistes répondent à leur manière à cet engagement, comme Simone de Beauvoir (1908-1986) ou Albert Camus (1913-1960). Par la suite et à partir du mouvement philosophique du même nom se développe une littérature existentialiste dont les précurseurs sont les mêmes Beauvoir et Sartre. Même si le mouvement a eu un retentissement notable dans la France de l'époque, son évolution a été freinée par l'arrivée du structuralisme dans les années soixante³². Les décennies suivantes connaissent de nouvelles tendances littéraires qui s'inscrivent chacune dans l'expérimentation, qu'elle soit formelle ou thématique. À ce titre, nous pouvons citer le Nouveau Roman, l'OuLiPo, ou encore l'autofiction. Par la suite, il est difficile de distinguer de grandes tendances littéraires, non seulement par la distance réduite que nous avons sur cette période, mais aussi parce que contrairement à ce qui se passe dans les autres littératures, le Nouveau Roman a vraisemblablement « refermé » le genre sur lui-même, ce qui a peut-être freiné le renouvellement de la littérature française... Quoi qu'il en soit, avec du recul, ces différentes tendances révèlent toutes quelque part la volonté de casser l'ordre établi en réinterrogeant l'art, tant dans ses fonctions que dans ses formes.

Bien que la guerre marque une rupture dans les pratiques et les mentalités, la situation n'est pas favorable à la création. En effet, les années quarante connaissent un repli sur une morale frileuse³³ qui s'exprime à travers le système des lois sur la presse et les publications. Dès 1939, la réforme de l'outrage aux bonnes mœurs met en place un ensemble de dispositions particulièrement sévères : désormais, toute offense à la morale, y compris par le livre, est jugée

³¹ Sylvie Serveise, *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 (Interférences), URL : <https://books.openedition.org/pur/38248>, page consultée le 28 mars 2022.

³² Gilles Vannier, *L'existentialisme. Littérature et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2001 (Pour comprendre ?), p. 171.

³³ Marie Kuhlmann, Nelly Kuntzmann et Hélène Bellour, *Censure et bibliothèques au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1989, p. 52.

par les tribunaux correctionnels³⁴. En juillet 1949, un durcissement est voté sous couvert de protection de la jeunesse, visant à contrôler et surveiller les publications de toute nature³⁵. Pour sa part, le livre doit être examiné de manière consultative par la Commission spéciale du livre. Cette année est « le trébuchet d'une période austère, sinon puritaine, qui s'étendra en France jusqu'au milieu des années 1960³⁶ ». Si au départ l'idée était d'encadrer les journaux français et étrangers diffusés en France à destination des enfants et des adolescents, tout imprimé doit finalement être surveillé, ce qui illustre un principe de précaution poussé à l'extrême. Cela visait d'abord les publications dites « érotiques »³⁷, mais de nombreuses autres parutions sont passées au crible et, entre les années 45-50, beaucoup sont mises à L'Index – qui ne sera supprimé qu'en 1966³⁸. Malgré cela, il ne faut pas oublier que la censure n'a cessé, de tout temps, d'être contournée grâce à de nombreuses stratégies, ce qui a tout de même permis à un grand nombre d'auteurs d'être publiés et à la littérature française de connaître les évolutions et expérimentations que nous avons exposées. L'une des preuves que les mentalités évoluent et que le système n'est pas aussi rigide qu'il n'y paraît est que dès les premiers assouplissements en 1967, la législation sur outrage aux bonnes mœurs, si elle reste inchangée, n'est plus utilisée que de manière marginale et tombe dans l'oubli définitif au début des années septante³⁹.

2. La censure franquiste

La situation est bien différente en Espagne, tant d'un point de vue politique que littéraire. Quand les derniers états monarchiques totalitaires disparaissent peu à peu en Europe, balayés par les démocraties en marche, l'Espagne connaît une montée du nationalisme et entre sous la dictature de Francisco Franco dès le début de la guerre civile (1936-1939) alors que le pays était sous une république depuis 1931. Franco impose ainsi un régime totalitaire aux allures fascistes⁴⁰ et devient chef de l'état espagnol pendant près de trente-neuf ans (1936-1975). La Seconde Guerre a toutefois moins d'impact sur le pays puisqu'il décide de le maintenir dans une neutralité tout en soutenant les puissances de l'Axe, mais l'Espagne souffre encore des

³⁴ Anne Urbain-Archer, *L'encadrement des publications érotiques en France (1920-1970)*, Paris, Classiques Garnier, 2019 (Littérature et censure), p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 347.

³⁶ *Ibid.*, p. 856.

³⁷ À ne pas confondre avec « pornographiques » qui en faisaient également partie. Les publications sont considérées comme « érotiques » dès lors qu'elles mettent en scène la sexualité, même si celle-ci n'est pas le moteur de l'intrigue. Les évocations du désir, du plaisir sexuel et de la sexualité (surtout féminine) sont ainsi pourchassées.

³⁸ M. Kuhlmann e.a., *Censure et bibliothèques au XX^e siècle*, op. cit., p. 53.

³⁹ A. Urbain-Archer, *L'encadrement des publications érotiques en France (1920-1970)*, op. cit., p. 20.

⁴⁰ Le débat concernant l'appellation politique de ce régime est présenté dans : Stéphane Courtois, « Les mouvements fascistes nationaux », in Ernst Nolte, *Fascisme et totalitarisme*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 728.

conséquences de la guerre civile, dont la mise en pause des revendications de liberté. À travers un contrôle absolu sur la société, « que pasa entre otro por un entendimiento con la Iglesia⁴¹ » promu par un discours nationaliste ainsi que toute une série de lois⁴², « Franco consigue mantenerse en el poder a costa de coartar la libertad de los españoles⁴³ ». Bien que des mesures plus souples soient prises dès les années soixante pour pallier la pression interne et le regard méfiant des autres pays, il faut attendre la mort du dictateur en 1976 pour que la démocratie se (re)mette en place et que le chemin vers la liberté reprenne.

Un aspect important à la moitié du XX^e siècle est l'isolement du pays, qu'il soit économique, politique, culturel ou intellectuel. En voulant gérer le territoire de manière autonome et absolue, Franco l'a refermé sur lui-même et a réduit drastiquement les échanges de toutes natures avec les autres pays⁴⁴. À la suite de la guerre, de nombreux écrivains sont ainsi assassinés ou exilés, et pour ceux qui restent, leur potentiel est considérablement freiné, bien plus qu'en France : « les mouvements littéraires qui apparaissent dans le reste du monde [...] ne pénètrent pas l'Espagne, ou si peu. Toute évolution de la littérature est alors stoppée et il faudra attendre les années 1960 pour qu'elle redevienne un moyen de dénonciation⁴⁵ ». Pourtant, la littérature demeure un terrain exploité et va être instrumentalisée par le système en place⁴⁶. Le courant qui sert d'instrument d'exaltation — et de dénonciation par la suite — est le réalisme. Grâce à la distance et l'objectivité apparentes des sujets qu'il traite, le roman réaliste est vu comme le plus acceptable et ne connaît qu'une légère évolution. D'abord, dans les années quarante, il se décline en roman existentialiste et trémendiste inauguré par Camilo José Cela dans *La Familia de Pascual Duarte* en 1942. En effet, la littérature était dominée par l'angoisse, la peur et la mort des suites de la guerre civile⁴⁷. À partir des années cinquante, la tonalité change : une nouvelle génération d'écrivains appelés « los niños de la guerra » — dont font partie Carmen Martín Gaité et Carmen Laforet — va jouer avec les codes et proposer un nouveau réalisme, mais celui-ci émerge davantage de la volonté de s'opposer à la dictature

⁴¹ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 34.

⁴² Citons entre autres : Fuero del Trabajo, loi des Cortes, Charte des Espagnols, Referendum National...

⁴³ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 134.

⁴⁴ Après la chute des puissances de l'Axe, l'Espagne n'est pas représentée aux Nations Unies.

⁴⁵ Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2013, p. 89.

⁴⁶ « los militares vencedores y sus aliados tienen obsesivo empeño en proclamar que se ha consumado la ruptura total con el nefasto ayer y por eso todo, incluidas las letras, debe supeditarse al alborear de una nueva España. [...] Los nuevos mandatarios aspiraban a que se produjese una literatura diferenciada que encarnase su propósito ». Santos Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo : itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Editorial Gredos S.A., 2010, p. 26.

⁴⁷ P. Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, op. cit., p. 96.

plutôt que d'un choix libre⁴⁸. Il s'agit d'un réalisme social où les auteurs cherchent à « provoquer une prise de conscience chez le lecteur et [...] le pousser à agir afin de changer les choses » à travers une littérature qui doit « être le témoin des dures réalités économiques et sociales que vivent les Espagnols⁴⁹ ». Par après, le courant s'épuise et évolue vers une expérimentation formelle, grâce à l'influence des techniques littéraires européennes et américaines qui se font progressivement ressentir. Si le roman n'était pas au départ une forme littéraire privilégiée — moins exploité par les générations d'avant la guerre et fortement freiné par la suite —, il tend à devenir le plus en vogue à partir des années septante, quand s'annonce la fin du franquisme.

Dans un tel contexte, la censure n'est pas moins présente qu'en France. En effet, afin d'agir contre la démocratie et la pensée libérale pour revenir à la moralité rigoriste du XVII^e siècle, Franco restreint considérablement la liberté d'expression⁵⁰. La censure, qui se met en place dès le début du régime, vise non seulement les outrages aux bonnes mœurs, mais aussi toutes les attaques ou propos contre le pouvoir en place et contre le catholicisme⁵¹. Il y avait alors deux moments : la censure préalable qui contrôlait le projet de l'artiste et la censure définitive qui repassait sur le texte terminé. Cependant, elle ne surveillait pas uniquement les publications espagnoles, elle empêchait également l'arrivée et l'échange de livres étrangers qui dérogeaient à ces principes. Bien plus répressive qu'en France, « la censura estuvo tan omnipresente y sus dictámenes fueron tan inescrutables que ni los autores ni los periodistas pudieron sustraerse a su control⁵² ». Il a fallu développer diverses techniques pour tenter de la détourner, ainsi que nous le verrons ci-après. La censure exerçait donc une activité féroce qui a provoqué un réel « vide intellectuel » dans l'Espagne d'après-guerre. Elle est maintenue jusque dans les années soixante où le régime se voit obligé d'assouplir certains principes, mais ce n'est que deux ans après la mort de Franco qu'elle est définitivement supprimée. Les romans interdits peuvent enfin être publiés dans le pays et les textes autrefois censurés voient le jour dans leur intégralité, comme toutes les œuvres des auteurs exilés. À partir de là, « cette liberté retrouvée [...] permet le développement de tous les courants existants et des nouvelles tendances, cela en grande partie grâce aux échanges avec les autres littératures⁵³ ».

⁴⁸ S. Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo : itinerarios de la anormalidad*, op. cit., p. 12.

⁴⁹ P. Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, op. cit., p. 98-99.

⁵⁰ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 31-34.

⁵¹ Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 49-50.

⁵² *Ibid.*, p. 44.

⁵³ P. Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, op. cit., p. 153.

Ainsi, il serait erroné de dénoncer un clivage fort entre les situations littéraires espagnoles et françaises. Les deux pays connaissent, à l'après-guerre, une période creuse en termes de production culturelle, même si l'Espagne vit un repli bien plus fort à cause de son climat politique opposé à la démocratie en France. Malgré ce « retard » effectif, des artistes ont su faire entendre leurs revendications. À travers les expérimentations littéraires qui témoignent d'une volonté de changement et d'évolution, les deux pays ont participé, chacun à leur degré, au renouvellement de la société⁵⁴ d'alors.

Chapitre 2 : Voix de femmes, entre révolte et amuïssement

L'histoire des femmes a souvent défini le XX^e siècle comme étant « le siècle des femmes », car jamais elles ne sont allées aussi loin dans la conquête de leur droit de cité que durant le siècle passé⁵⁵. D'un pays à l'autre, les conditions sont différentes et la chronologie est variable, mais le point commun entre la France et l'Espagne est la guerre qui, perçue comme une rupture totale, a un impact sociologique considérable. En effet, pendant le conflit, les femmes accèdent à un espace public consacré jusqu'alors aux hommes, ce qui rend les hiérarchies sociales un peu moins figées⁵⁶. Dès lors, qu'en est-il de leur place et de l'évolution du féminisme à cette époque ? Par ailleurs, comment les femmes se positionnent-elles dans l'histoire littéraire si marquée par le contexte sociopolitique ? D'après l'autrice et critique littéraire Phyllis Zatlin, « la Gran Guerra sirvió como fuerza libertadora [...]. La reacción de la literatura ante aquel desastre mundial varía según el sexo de la persona que escribe⁵⁷ ». De fait, le genre semble avoir une importance majeure en termes de position sociale. Il s'agit donc de souligner les différences et ressemblances de statut pour les femmes et artistes françaises et espagnoles, en mettant en lien leur situation et la place du féminisme à l'après-guerre. Cette approche se veut à nouveau diachronique afin d'offrir une vue d'ensemble de la période travaillée.

⁵⁴ Jean El Gammal et Laurent Jalabert (dir.), *Après le conflit, un monde nouveau ? Reconstruction, pacification et renouveau dans les sociétés d'après-guerre, de l'Antiquité à nos jours*, Nancy, Association d'historiens de l'Est, 2020.

⁵⁵ Pilar Díaz Sánchez, « Le XX^e, un siècle de guerres et la consolidation de la femme moderne », in Mercedes Boixareu (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, Paris, Champion, 2016, p. 69-76.

⁵⁶ Carmen Figuerola, « Femmes, guerre et révolution : représentation de l'engagement éthique et esthétique au XX^e siècle », in *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, op. cit., p. 235-250.

⁵⁷ Phyllis Zatlin, « La aparición de nuevas corrientes femeninas en la novela española de posguerra », *Letras Femeninas*, vol. 9, n° 1, 1983, p. 36, URL : <https://www.jstor.org/stable/23021023>, page consultée le 5 avril 2022.

1. *Le deuxième sexe et le coup d'accélération du mouvement féministe français*

1.1. Au sortir de la guerre, le retour en arrière

L'histoire des femmes françaises au XX^e siècle peut être délimitée en trois étapes : l'âge d'or, qui touche les trois premières décennies durant lesquelles ont lieu de grandes avancées en termes de droits ; une période de stagnation et parfois de récession après la Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide ; et une troisième période où se consolide le projet revendicatif, avec un changement dans les stratégies de lutte⁵⁸. La période qui nous intéresse est la deuxième. Étroitement liée aux luttes féministes, cette branche de l'histoire particulière est motivée par l'évolution des revendications qui vont parfois à reculons, tant elles sont marquées par le contexte plus général dans lequel elles s'inscrivent. Or, les principaux changements qui surviennent après la guerre semblent d'abord prometteurs. En effet, en 1945 est instauré le suffrage universel et les femmes se rendent aux urnes pour la première fois⁵⁹. Un an plus tard, la Constitution inscrit leur égalité de droits par rapport aux hommes. Cependant, une séparation clivante des genres se fait ressentir à travers l'établissement d'une politique nataliste forte, car dès l'entre-deux-guerres, tous les gouvernements occidentaux font face à une diminution de la natalité⁶⁰. En faveur de la maternité, les mesures se succèdent : modification de l'impôt sur le revenu par l'introduction du quotient familial, allocations de maternité, remboursement des soins... Le constat est donc plutôt négatif puisque « la protection des mères va largement l'emporter sur la liberté des femmes⁶¹ ». Rappelons également que cette situation de *soumission* est en vigueur depuis le Code de Napoléon qui, bien que modernisé en 1938, octroie le droit au mari de « s'opposer à ce que sa femme exerce une profession⁶² » et ce, jusqu'en 1965. De fait, même si la femme mariée peut à cette date (1938) s'inscrire dans une faculté, se présenter à un examen ou encore signer et recevoir un chèque, elle ne peut pas ouvrir de compte en banque, accepter de donation, se soigner ou se faire établir un passeport sans l'autorisation maritale. Cet asservissement est motivé par des idées préconçues basées sur une soi-disant « nature féminine » qui serait plus faible à cause de ses différences biologiques. La société a donc distribué inégalement ses droits et ses rôles à partir de cette croyance.

⁵⁸ P. Díaz Sánchez, « Le XX^e, un siècle de guerres et la consolidation de la femme moderne », in *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, op. cit., p. 69.

⁵⁹ Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte & Syros, 2002 (Repères), p. 93.

⁶⁰ Carme Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », *Historia Social*, n° 30, 1998, p. 90, URL : <https://www.jstor.org/stable/40340520>, page consultée le 26 avril 2022.

⁶¹ M. Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 94.

⁶² Sylvie Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002 (Histoire), p. 43.

Du côté de la littérature, les présupposés sont similaires : « les femmes peuvent être muse, mère, épouse ou sœur de l'artiste, et l'aider en sa noble et dure tâche », mais la femme artiste en tant que telle apparaît comme « un monstre de la nature⁶³ ». Elle est ainsi assignée aux genres moins « nobles », comme les journaux intimes, correspondances, livres pour la jeunesse, romans d'édification... qui collent avec la sphère privée à laquelle elle doit appartenir. Néanmoins, grâce à la féminisation de l'université, le monde littéraire de l'après-guerre voit le nombre d'écrivaines croître peu à peu. Ces intellectuelles nées dans les premières décennies du XX^e siècle vont participer activement à l'effervescence du MLF, Mouvement de libération des femmes, car « L'expérience de la guerre joue un rôle déterminant dans leur prise de conscience politique ou plus simplement citoyenne⁶⁴ » et elles amènent des discours nouveaux dans leurs réflexions : psychanalyse, marxisme, sexualité... à partir desquels s'appuie *Le deuxième sexe*⁶⁵. Bien qu'il ne soit pas la cause majeure de cet ébranlement idéologique, l'essai de Simone de Beauvoir apparaît comme l'un des détonateurs des changements qui suivent ces premières années de « repli » des revendications féministes qui seront exacerbées dans les années soixante.

1.2. L'arrivée du *Deuxième sexe* et les réactions

Quand Simone de Beauvoir publie *Le deuxième sexe* en 1949 aux éditions Gallimard, le succès est immédiat : en une semaine à peine, 22 000 exemplaires sont vendus⁶⁶ et, en 1951, il a déjà été réédité septante-cinq fois. Il ne sera ni poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs ni examiné par la Commission spéciale du livre⁶⁷. Toutefois, il a fait l'objet de réactions hostiles dès sa sortie. En effet, l'essai s'attaque à tout le système de pensée français réfractaire de l'après-guerre, notamment aux idéologies politiques traditionnelles, aux valeurs catholiques et conservatrices, aux défenseurs de l'argumentation naturaliste...⁶⁸ Les réactions sont virulentes et proviennent de toutes parts. Suite à ces oppositions, l'ouvrage est mis à L'Index en 1956, ce qui provoque sa disparition dans certaines librairies⁶⁹. Pourtant, L'Index n'est déjà

⁶³ C. Détrez, « La place des femmes en littérature : le canon et la réputation », art. cit., p. 26.

⁶⁴ Sylvie Chaperon, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 13, 2001, p. 2, URL : <http://journals.openedition.org/clio/135>, page consultée le 7 avril 2022.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ M. Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 99.

⁶⁷ A. Urbain-Archer, *L'encadrement des publications érotiques en France (1920-1970)*, op. cit., p. 721.

⁶⁸ François Masclanis, « *Le Deuxième Sexe*. Représentations socio-politiques de l'ouvrage de Simone de Beauvoir », *Cahiers Sens Public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. 37-57, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2019-3-page-37.htm>, page consultée le 1^{er} août 2021.

⁶⁹ M. Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 100.

plus une censure officielle, sinon une interdiction suggestive de sa lecture prononcée par l'Église catholique. Sept ans se sont écoulés entre cette condamnation et la parution, ce qui suppose que le livre a eu le temps de fragiliser bien des principes et d'atteindre de nombreuses consciences... D'ailleurs, des milliers de femmes ont écrit par la suite à Simone de Beauvoir pour lui témoigner et exprimer leur accord.

1.3. De profondes transformations

En prônant un existentialisme, *Le deuxième sexe* balaie le déterminisme qui justifiait les choix féminins et la construction sociale de la femme. C'est parce que Beauvoir met pour la première fois en lumière l'inégalité structurelle qui régit les relations hommes-femmes justifiée par une naturalité construite⁷⁰ que son ouvrage a eu un impact aussi marqué. Même si cette inégalité était déjà perçue comme problématique, elle apparaît désormais comme une évidence et même si ce sont surtout les plus jeunes féministes qui seront porteuses et réceptrices de ces idées, « le mouvement en faveur d'une libération individuelle semble irréversible ⁷¹ ». Lentement mais sûrement, des transformations sont en marche et se traduisent par l'émergence d'un nouveau féminisme dans les années septante, motivé par la profusion de publications sur les femmes dans les années soixante.

Les lois se renouvèlent elles aussi avec notamment la création de la Maternité Heureuse en 1956, mouvement favorable au contrôle des naissances — qui deviendra, en 1960, le Mouvement français pour le Planning familial —, l'obligation pour les nouvelles écoles d'être mixtes et la suppression de l'incapacité des femmes à gérer leurs biens en 1965, la loi de Lucien Neuwirth en 1967 qui autorise la vente de contraceptifs sans en faire la promotion, la suppression de la notion de chef de famille en 1970, la loi Veil en 1974 pour l'Interruption volontaire de grossesse avec critères... Désormais, ce n'est plus tant le droit à l'éducation, au travail ou au suffrage qui est réclamé, sinon la révision des fondements de l'organisation privée et publique des relations hommes-femmes qui s'accompagne nécessairement d'une révolution sexuelle. Bref, de profonds changements ont cours dans les trois décennies qui suivent la publication de l'essai de Simone de Beauvoir et l'esprit libertaire de 68 va radicaliser le mouvement en train de (re)naitre.

⁷⁰ Magali Guaresì e.a., « Introduction. Les réceptions contemporaines de l'œuvre de Simone de Beauvoir en Méditerranée (France, Italie, Espagne, Israël – 1949-2019) », *Cahiers Sens public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. II, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2019-3-page-I.htm>, page consultée le 1^{er} août 2021.

⁷¹ M. Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 100.

En littérature, comme susmentionné, l'ouverture du dialogue féministe est à mettre en parallèle avec les avancées de l'enseignement. En effet, « la figure de l'intellectuelle se démocratise par la diversification des formations⁷² ». Petit à petit, « contrairement aux générations précédentes, ces femmes construisent leur carrière sans rien devoir à leur mari ou à leur compagnon⁷³ », sinon grâce à leur talent qu'elles actualisent grâce aux formations qui leur sont enfin accessibles. Si l'insertion professionnelle reste précaire — à cause du faible recrutement féminin et du retrait *nécessaire* au foyer dès le mariage et l'accouchement —, quelques femmes parviennent à vivre de leur plume et d'autres produisent un champ nouveau qui sera appelé « études féministes » ou « études sur les femmes », permettant de poursuivre la rupture avec les modèles patriarcaux encore dominants.

2. L'image de l'« *ángel del hogar* » et la loi « *Fuero del Trabajo* »

2.1. Le basculement dans le franquisme

À la tête de l'Espagne, Franco amène une série de lois rigides et réfractaires pour répondre à son idéal traditionaliste, nationaliste et catholique. En ce qui concerne les femmes, il prononce un discours en 1939 où il les encourage à contribuer à l'édification du Nouvel État « dont la famille constitue le pilier et dont la référence suprême est l'Espagne des Rois Catholiques⁷⁴ ». Il leur interdit ainsi le vote, le mariage civil, le divorce et propose un modèle de la femme qui rompt radicalement avec l'ordre politique précédent. De plus, de 1941 à 1946, l'avortement, l'adultère et le concubinage sont inscrits au Code pénal et sont passibles de lourdes peines ou de longues années de prisons pour la femme⁷⁵. En termes d'éducation, « uno de los primeros objetivos de los franquistas era, como suele ocurrir en todas las dictaduras cualquiera que sea su orientación, someter la enseñanza a la tutela del régimen⁷⁶ », afin de combattre l'« *enemigo interior* ». La Section Féminine de la Phalange, organe bureaucratique

⁷² S. Chaperon, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », art. cit., p. 5.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Claire Pallas, « Une femme écrivain sous le franquisme : Carmen Laforet de *Nada* au silence... », in Françoise Étienve (dir.), *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 213-220, URL : <http://books.openedition.org/psn/1072>, page consultée le 18 décembre 2021.

⁷⁵ Danièle Bussy Genevois, « Chapitre 6 : Femmes d'Espagne, de la République au franquisme », in Françoise Thébaud, Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident : le XX^e siècle*, Paris, Plon, 1992, p. 180.

⁷⁶ Maja Zovko, « Las escritoras de posguerra y su compromiso con la enseñanza libre », in Ángeles Encinar et Carmen Valcárcel (éd.), *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 339.

au service du pouvoir, illustre ce retour à l'ordre moral, puisqu'elle contribue à la rééducation des républicaines afin qu'elles deviennent de bonnes patriotes, de bonnes épouses et de bonnes chrétiennes. Pour cela, elles doivent obligatoirement faire le « service social » qui est l'équivalent du service militaire masculin⁷⁷ et suivre des cours de puériculture, d'éducation physique et de tâches ménagères⁷⁸. De plus, dès 1936, Franco supprime la mixité scolaire — interdite officiellement en 39 — et impose un modèle éducatif différencié selon le sexe : « los chicos orientados hacia la vida social y las chicas hacia la vida en el hogar⁷⁹ ». Les rôles sont ainsi répartis et définis dans la société.

La mesure la plus conséquente pour le sujet qui nous intéresse est probablement la loi « Fuero del Trabajo » de 1938 qui est l'une des huit lois fondamentales du franquisme. Celle-ci interdit à la femme mariée d'avoir une activité salariée⁸⁰. Même si les femmes n'ont pas complètement abandonné le monde du travail, ne serait-ce que pour assurer la « survie » du groupe familial⁸¹, la division sexuelle y est exacerbée. En effet, « légalement, l'épouse doit une obéissance totale à son conjoint et, jusqu'en 1975, les femmes sont considérées dans le Code civil de la même manière que les handicapés mentaux⁸² », soit bien plus tard que ce qui se passe en France puisque l'incapacité civile y est levée l'année de l'imposition de la loi « Fuero del Trabajo ». Afin de ne pas remettre en cause cette situation problématique, sinon dans le but de la justifier, la charte du travail déclare que le régime « libère la femme mariée de l'atelier et de l'usine⁸³ » et l'expression « ángel del hogar » (ou « ángel de la casa ») est employée. Associer cette soumission à une image presque de pureté illustre l'endoctrinement à l'œuvre.

2.2. Comment écrire ?

Si les professions libérales sont interdites aux épouses, comment une littérature féminine⁸⁴ peut-elle exister ? Avant tout, soulignons que l'invisibilité dont ont longtemps témoigné les artistes espagnoles rend le résumé de cette situation relativement imprécis. Les considérations suivantes sont donc à comprendre de manière générale pour contextualiser l'époque qui nous intéresse, et non de manière encyclopédique, car « se van conociendo cada

⁷⁷ D. Bussy Genevois, « Chapitre 6 : Femmes d'Espagne, de la République au franquisme », in *Histoire des femmes en Occident : le XX^e siècle*, op. cit., p. 181.

⁷⁸ C. Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », art. cit., p. 109.

⁷⁹ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 37.

⁸⁰ Pour une explication plus détaillée de l'application de la loi « Fuero del Trabajo », voir annexes.

⁸¹ L. Nattiez, « Le bal dans l'Espagne franquiste : le jeu de l'amour, mais pas du hasard », art. cit., p. 79.

⁸² Inés Alberdi citée par L. Nattiez dans « Le bal dans l'Espagne franquiste : le jeu de l'amour, mais pas du hasard », art. cit., p. 80.

⁸³ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁴ Dans notre cas, il s'agit de toute littérature écrite par des femmes.

vez más casos de artistas mujeres [...] que fueron olvidadas por historiadores y cánones artísticos⁸⁵ ».

D'abord, il faut garder à l'esprit que la censure était mixte, il n'y avait donc pas de différenciation selon le sexe. De plus, l'après-guerre est une période creuse pour la littérature⁸⁶ en comparaison avec les années vingt, riches en travail littéraire et artistique. Si « la lista de mujeres novelistas que en el siglo XX han hecho aportación digna de tenerse en cuenta [...] es muy extensa⁸⁷ », ce sont néanmoins toujours les mêmes noms qui sont retenus, et ceux-ci restent peu nombreux⁸⁸.

Ensuite, être artiste suppose dépasser l'être femme, car cela ajoute une complexité à la personne. Pour cela, il faudrait réunir trois conditions⁸⁹ : la vocation, qui, en ce qui concerne les femmes, est mise en doute dès le départ dans l'imaginaire collectif ; la compétence, problématique quand l'accès à la formation est très restreint ; la reconnaissance sociale, biaisée par ces mêmes facteurs. Les conditions ainsi limitées entravent l'arrivée des femmes dans le champ culturel. Cependant, l'une des clés majeures pour travailler et être reconnues dans le monde littéraire était les prix⁹⁰. La production narrative a donc, malgré les freins de la censure et du régime franquistes, été impulsée en partie grâce à l'apparition des prix littéraires, tels que le prix Nadal (1944) ou le prix Planeta (1952). Les personnalités reconnues de Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ana María Matute... ont d'ailleurs été primées pour la plupart.

En outre, malgré la quantité d'écrivaines qui apparaissent suite à cette éclosion, l'image qui se diffuse est celle de la « escritora-ángel del hogar⁹¹ », pour laquelle la fonction principale est d'être une bonne épouse, mère et fille avant d'être artiste. En comparaison avec la France, comme l'explique l'historien Miguel Ángel Ruiz Carnicer : « on ne peut parler de spécificité espagnole sauf dans la mesure où cette tradition de soumission féminine était encore plus forte

⁸⁵ Constanza Tobío, « Igualdad y diferencia en la profesionalización de las artistas. Comentarios a los textos de Alejandra Val Cubero y Natalia Izquierdo », *Papers*, vol. 98, n° 4, 2013, p. 705, URL : <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v98n4.560>, page consultée le 18 décembre 2021.

⁸⁶ Ana María Fagundo, « Presencia de la mujer novelista en la literatura española », *Letras Femeninas*, vol. 9, n° 1, 1983, p. 7, URL : <https://www.jstor.org/stable/23021020>, page consultée le 18 décembre 2021.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁸ Par exemple, sont souvent mentionnées : Concha Espina, Rosa Chacel, Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité ou Elena Soriano.

⁸⁹ C. Tobío, « Igualdad y diferencia en la profesionalización de las artistas. Comentarios a los textos de Alejandra Val Cubero y Natalia Izquierdo », art. cit., p. 698-699.

⁹⁰ « los premios literarios [...] se configuran como la habitación propia del siglo XX necesaria para que pueda operarse la profesionalización de la mujer escritora [...]. [Eso] ofrecía el capital económico (dinero, tiempo para la dedicación plena a la escritura), y, sobre todo, el capital simbólico (la fama, la popularidad, la visibilidad mediática) necesarios para [...] el estatuto de escritora ». Carmen Laforet, *Puntos de vista de una mujer*, éd. Ana Cabello et Blanca Ripoll, Madrid, Destino, 2021, p. 21-22.

⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

en Espagne de par la force de la tradition catholique⁹² », ce qui a fortement restreint les possibles émancipations professionnelles.

2.3. L'effet Simone de Beauvoir

En plus de freiner les artistes espagnols, la censure, nous l'avons vu, bloque l'accès aux publications étrangères et donc au *Deuxième sexe* dont le rapport de censure préalable mentionne : « le climat sexuel qui s'y respire est véritablement de type obsessionnel. [...] Certaines institutions, comme le mariage, y sont fortement malmenées », ou encore : « le prestige de la virginité ou celui de la maternité disparaît [...]. Ne pas autoriser⁹³ ». Cependant, une version en espagnol argentin parvient à circuler dans le pays dès 1954 et une version catalane en 1968. Comme tout se faisait clandestinement, ces traductions n'atteignent pas le grand public avant 1999 où la première version en espagnol péninsulaire apparaît et est légalement diffusée. Ainsi, la lecture de l'essai tarde et seule une minorité d'Espagnols y ont accès, mais les échos se sont tout de même fait entendre dans les pays méditerranéens⁹⁴ et marquent le début d'un mouvement qui explosera dans les décennies suivantes. D'ailleurs, dans l'étude de la situation du *Deuxième sexe* en Catalogne, les auteurs concluent :

Devant l'orphelinage maternel littéraire qu'avait encouragé le franquisme, Simone de Beauvoir s'érigea, aux yeux des nouvelles générations intellectuelles catalanes des années 1960, comme l'un des premiers modèles féministes socialement actifs. Ses réflexions et ses thèses devinrent des points de référence centraux dans la révolution sociale que lancera le féminisme des années 1970 en ce pays⁹⁵.

Étant donné que la situation politique et littéraire était uniforme sur le pays — rappelons que Franco établissait une politique nationaliste —, il semble pertinent d'étendre cette réflexion à l'ensemble du territoire espagnol... et de constater le décalage de l'Espagne face à la France.

⁹² L. Nattiez, « Le bal dans l'Espagne franquiste : le jeu de l'amour, mais pas du hasard », art. cit., p. 82.

⁹³ Pilar Godayol, « Censure, féminisme et traduction : *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir en catalan », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 32, n° 2, 2013, p. 79-80, URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2013-2-page-74.htm>, page consultée le 1^{er} août 2021.

⁹⁴ Nous pouvons citer entre autres les travaux de María Laffitte (1950 et 1958), Mercedes Formica (1950) et Josep Maria Castellet. Pour plus d'informations, se référer à : Gloria Nielfa, « La réception du *Deuxième sexe* en Espagne en sept décennies », *Cahiers Sens public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. 64-66, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2019-3-page-59.htm>, page consultée le 16 mars 2022.

⁹⁵ P. Godayol et B. Potez Pichot, « Censure, féminisme et traduction : *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir en catalan », art. cit., p. 88.

2.4. Un féminisme « retardé »

Dans les années soixante, l'Espagne connaît un tournant grâce aux changements socioéconomiques et culturels stimulés par une plus grande communication avec le monde extérieur : les valeurs et les modes de vie étrangers, plus libertaires, arrivent. « L'attention portée au débat féministe deviendra de plus en plus importante⁹⁶ », mais sans que cela soit des revendications réelles – la dictature étant toujours à l'œuvre. La condition des femmes s'est donc améliorée plus tard qu'en France, dans les années septante et au début des années quatre-vingt, coïncidant avec le passage à la démocratie. Le mouvement féministe contemporain émerge quant à lui en 1975, quand Franco meurt et que la transition politique débute, avec la proclamation par l'ONU de l'Année internationale de la femme. Par la suite éclosent de nombreuses revues féministes, instances de coordination, séminaires... bref, avec la démocratie, la littérature se libère et les femmes gagnent en autonomie, ce qui s'illustre par une augmentation claire du nombre d'écrivaines, particulièrement dans le dernier quart du siècle. S'il existe des traces de revendications féministes dès avant 1976, il est certain que le passage à la démocratie permet une ouverture bien plus forte à l'exploration des nouvelles thématiques et tout est plus explicite⁹⁷. Les changements se confirment à travers la Constitution de 1978 et les réformes sociales qui témoignent d'une réalité plus libre, soit une dizaine d'années après la fin des lois les plus restrictives en France.

À nouveau, l'idée d'un « retard » se confirme, même si la guerre a, dans les deux pays, été à la fois un frein pour les revendications et le lent début d'une (nouvelle) vague féministe qui a ébranlé toute la situation. Si la littérature tend à occulter les femmes, celles-ci sont pourtant plus nombreuses dès la moitié du XX^e siècle et la quantité d'écrivaines n'a cessé de croître, impulsées sans doute par la parution du *Deuxième sexe* de Beauvoir. Finalement, l'essai a permis de mettre en lumière des préoccupations qui étaient déjà ressenties et dénoncées timidement, mais il a fallu dans les deux pays près de vingt ans après sa réception, soit une génération, pour que des changements effectifs aient lieu tandis que les revendications émergeaient dans les consciences.

⁹⁶ G. Nielfa, « La réception du *Deuxième sexe* en Espagne en sept décennies », art. cit., p. 74.

⁹⁷ Catherine G. Bellver, « Las ambigüedades de la novela feminista española », *Letras Femeninas*, vol. 31, n° 1, 2005, p. 36-37, URL : <https://www.jstor.org/stable/23021514>, page consultée le 13 avril 2022.

Chapitre 3 : Échapper à la censure : étude de la réception des romans dans le monde littéraire

En constatant le panorama législatif quant à la publication des livres et compte tenu des restrictions professionnelles des femmes à cette époque, il peut paraître assez surprenant que des écrivaines aient réussi à publier des œuvres aux dessous « dénonciateurs ». Ainsi, comment *Entre visillos*, *Ravages*, *La mujer nueva* et *Les belles images* ont-elles pu connaître le jour dans un tel contexte ? Comme il n’existait pas de critères objectifs ni de normes définies pour l’application de la censure, il y avait toujours la possibilité de la détourner. Pour ce faire, les autrices utilisaient diverses stratégies, de manière consciente ou non, qui seront illustrées dans les points suivants.

1. « Una historia provinciana de un grupo de chicas, sus estudios y amoríos⁹⁸ »

Le genre littéraire le plus fréquemment employé dans l’Espagne de l’après-guerre est le réalisme qui « se convirtió [...] en un medio para sortear la censura⁹⁹ » puisqu’il évitait le jugement explicite et donc « los censores [...] consideraban aquellos documentos sociales como costumbrismo y por lo mismo no ponían trabas a su difusión¹⁰⁰ ». Carmen Martín Gaité avec *Entre visillos* (1958) écrit dans cette veine et de nombreux théoriciens placent son roman entre le néoréalisme¹⁰¹ et le costumbrisme¹⁰². Le billet de censure qui l’accompagne indique :

Una historia provinciana de un grupo de chicos, sus estudios y amoríos. El argumento se centra en torno a la figura del nuevo profesor de alemán del instituto, desde que llega a pueblo a las vacaciones de Navidad. Convendría suprimir dos expresiones groseras, en las galeradas nº 41 y 64. Puede publicarse¹⁰³.

Le livre a ainsi été publié sans complications. À partir de la perspective particulière utilisée par l’autrice, nous pouvons relever quelques procédés qui lui ont permis de contourner la censure.

D’abord, *Entre visillos* décrit un environnement féminin et les préoccupations qui lui sont liées. Cette limitation à des thématiques féminines n’intéressait pas les censeurs de

⁹⁸ F° Felices Álamo cité par J. Jurado Morales dans *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 57.

⁹⁹ S. Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo : itinerarios de la anormalidad*, op. cit., p. 14.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 53.

¹⁰² S. Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo : itinerarios de la anormalidad*, op. cit., p. 14.

¹⁰³ F° Felices Álamo cité par J. Jurado Morales dans *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 57.

l'époque qui considéraient ces histoires comme des « asuntos menos serios¹⁰⁴ ». Ensuite, cet environnement n'est décrit lui-même qu'en superficie : les faits sont racontés avec la distance et l'objectivité propres au réalisme. En effet, le lecteur n'accède pas aux pensées et aux sentiments tels quels, sinon à des « palabras audibles » et des comportements ostensibles¹⁰⁵, sans qu'ils ne soient analysés. Par exemple, le couple de Julia et Miguel est représenté avec beaucoup de pudeur : il y a quelques scènes de baisers qui s'en tiennent à la description¹⁰⁶, mais jamais de rapports sexuels et la seule énonciation d'un tel acte apparaît comme taboue. De fait, Julia va à l'église se confesser sur ses désirs qui ne sont présentés que de manière abstraite : « Verá, padre, que algunas veces cuando he ido al cine, me excito y tengo malos sueños¹⁰⁷ ». Ces « cauchemars », à peine expliqués¹⁰⁸ et exposés dans le cadre d'une confession, sont directement liés au péché. Le curé encourage ensuite Julia à « perseverar en el camino de la virtud¹⁰⁹ », lui rappelant que « La pureza es el adorno más fragante del alma de una joven y su blancura llega a los sentidos de todos los hombres¹¹⁰ ». En mettant son personnage dans une position de culpabilité, Carmen Martín Gaité s'accommode des conduites de l'époque, tout en nous en montrant le ridicule.

Ainsi, si *Entre visillos* est pour beaucoup de lectrices aujourd'hui un témoignage de la vie provinciale routinière et conventionnelle¹¹¹ des jeunes filles à l'après-guerre, selon la propre autrice, son livre doit en fait être vu comme une dénonciation de cet environnement. Lors d'une interview en 1979, elle en dit : « *Entre visillos* lo escribí como una especie de rechazo de ese mundo provinciano del que huía. [...] Hay una crítica, aunque sin crueldad, de ese mundo pequeño y demasiado cerrado de mi infancia y juventud¹¹² ». En combinant un cadre provincial qui peut s'étendre à l'Espagne entière et en se concentrant sur des préoccupations individuelles considérées comme universelles, Carmen Martín Gaité parvient à proposer une œuvre dénonciatrice de certains aspects sociopolitiques et de ses effets pour les femmes de l'époque¹¹³.

¹⁰⁴ H.-J. Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁶ Par exemple : « a mitad de la cuestilla la sujetó para que no resbalara y la fue a besar. Ella apretó los labios y los apartó un poco ». Carmen Martín Gaité, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 2020 [2008] (Austral), p. 127.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁸ « acordándome de mi novio, sobre todo de esa vez que fui a verle en Santander a su pensión, y de cuando nos bañábamos ese verano, y nos íbamos solos hasta las rocas ». *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹¹¹ S. Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo : itinerarios de la anormalidad*, op. cit., p. 200.

¹¹² C. Fernández, « Entrevista con Carmen Martín Gaité » (1979), cité dans J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 56-57.

¹¹³ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 59.

2. « Ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat¹¹⁴ »

Trois ans avant *Entre visillos* paraît *Ravages* en France. L'œuvre de Violette Leduc fait polémique et a connu de profondes modifications avant de voir le jour. En effet, *Ravages* est un roman risqué pour l'époque. Non seulement il ne ressemble pas à ce qui se publiait, en ce qu'il n'est ni rattachable à la littérature engagée ni tout à fait au réalisme, mais en plus, les thèmes qu'il dépeint sont très osés, surtout pour une écrivaine : Leduc y raconte les histoires d'amour de Thérèse¹¹⁵ avec une femme et un homme. D'emblée, le sujet est amoureux et le climat sexuel qui s'y retrouve est très fort, ce qui lui vaudra un premier refus en 1954. Pour être publiée, le comité de lecture de chez Gallimard lui suggère de supprimer les cent-cinquante premières pages, de retoucher certains passages jugés « indicibles » et de raccourcir la scène de l'avortement¹¹⁶. Elle suit les corrections à la lettre et la première partie de *Ravages* a été publiée séparément dix ans plus tard, en 1966, sous le nom de *Thérèse et Isabelle*¹¹⁷. Si les restes de l'œuvre en font un roman mutilé, il a tout de même paru dans les années cinquante, ce qui est audacieux pour l'époque. En effet, déjà que l'érotisme n'était pas toléré, comment une femme aurait pu se l'approprier pour en faire une œuvre ? Quelques éléments peuvent être mis en avant.

2.1. Suivre les censeurs

Dans un premier temps, Leduc a respecté toutes les conditions qui lui ont été imposées et commence son roman sur la rencontre entre Marc et Thérèse. Ceux-ci vont rapidement avoir une relation sexuelle dans un taxi, mais les passages qui s'y réfèrent n'évoquent pas explicitement qu'il s'agit d'une fellation ou d'une masturbation¹¹⁸ et sont suivis de points de suspension. L'usage de cette ponctuation est ainsi une première manière pour l'autrice de censurer les phrases les plus osées, tout en jouant sur l'allusion de ce qui s'y passe. De même, concernant la longue scène de l'avortement, celui-ci n'est pas explicitement mentionné. Considéré comme un délit, il s'agit d'un sujet tabou à cette époque et passible de poursuites et

¹¹⁴ Titre d'un chapitre extrait de l'ouvrage : Paul Renard et Carlo Jansiti, *Violette Leduc : études réunies*, Lille, Société de littérature du Nord, n° 23, juin 1994.

¹¹⁵ Son nom complet est Thérèse Andrée Violette Leduc.

¹¹⁶ C. Jansiti, « "Ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat." Extrait d'une biographie en cours », in *Violette Leduc : études réunies*, op. cit., p. 84.

¹¹⁷ Cette partie retrace les amours adolescentes entre Thérèse et Isabelle qui se sont rencontrées en pension et découvrent leur sexualité ensemble. La censure la plus sévère s'élève ainsi contre l'érotisme et le plaisir féminin qui étaient vivement réprimés à l'époque.

¹¹⁸ « Il faut que je lui paie la soirée et il n'y a qu'une sorte de monnaie. [...] Je touchai la peau fripée, fragile comme une paupière. [...] Il se laissa glisser sur la banquette, il s'offrit ». Violette Leduc, *Ravages*, Paris, Gallimard, 2016 [1955] (Folio), p. 46-47.

de condamnations. Dans *Ravages*, pour ne pas relater cet évènement tel quel, Violette Leduc emploie l'euphémisme. En effet, elle ne mentionne jamais le mot « avortement » et cet acte apparaît aussitôt comme interdit, puisque Thérèse se rend en cachette chez des sagefemmes¹¹⁹. Ce n'est qu'en voyant un médecin que celui-ci pose enfin les termes sur ce qui lui arrive : « C'est une fausse-couche provoquée¹²⁰ ». Un autre euphémisme est employé pour décrire la fin du processus : « je souffre pour accoucher de la mort¹²¹ ». En outre, les mots qui se réfèrent à l'enfant, à l'absence de règles... sont eux-mêmes détournés. Quand Thérèse se rend chez la première sagefemme, cette dernière lui demande : « Vous n'avez pas vu depuis quand ?¹²² ». Le manque de complément d'objet efface ainsi le tabou et le lecteur comprend qu'il s'agit des règles, car Thérèse répond « Depuis des semaines ». Pour se référer au bébé qu'elle porte, elle utilise aussi, par exemple, des déterminants sans référent : « Je n'en veux pas¹²³ » ; « Pourquoi ne veux-tu pas le garder ?¹²⁴ » ; « ça m'appartenait¹²⁵ ». Ainsi, bien que déguisé, l'avortement est tout de même raconté à l'aide d'euphémismes, à quelques exceptions près. De fait, à un moment donné, Thérèse dit clairement à Marc : « Je suis enceinte¹²⁶ » et « Je veux le faire passer¹²⁷ ». Si son récit est adouci par ces stratagèmes, la présence et l'importance de l'avortement restent tout à fait surprenants pour l'époque.

2.2. Une énonciation particulière

Dans un deuxième temps, Violette Leduc témoigne d'un style littéraire particulier, extrêmement imagé, avec un goût prononcé pour les métaphores¹²⁸ qui lui permettent justement de relater de manière détournée les aventures et relations de ses personnages. Par exemple, un moment plus intime entre Thérèse et Cécile est décrit à l'aide d'images : « Mes mains sont scrupuleuses : je donne, je donne tout pour l'oublier. Cécile gémit [...]. C'est le plaisir avec personne, je donne et je récolte la rosée que je n'avais pas souhaitée¹²⁹ ». Il semble que ce soit à nouveau grâce à l'expression indirecte que la censure sur la sexualité féminine ait été contournée. En même temps, comme Martín Gaité le fait dans la scène de la confession, Leduc

¹¹⁹ Après sa première visite, la sagefemme lui dit : « Saluez la concierge, mais ne lui parlez pas. Plus on se tait mieux ça vaut ». V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 434. En effet, les femmes se faisaient avorter clandestinement.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 463.

¹²¹ *Ibid.*, p. 470.

¹²² *Ibid.*, p. 430.

¹²³ *Ibid.*, p. 440. Nous soulignons.

¹²⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 464. Nous soulignons.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 439.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ C. Jansiti, *Violette Leduc : biographie*, Paris, Grasset, 1999, p. 147.

¹²⁹ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 116. Nous interprétons que la rosée se réfère à la cyprine.

éclaire l'interdit autour des relations homosexuelles : Thérèse et Cécile sont en effet surveillées par un « chien policier¹³⁰ » qui matérialise cette pression sociale durant leur liaison et elles manifestent une peur d'être découvertes : « Lève-toi. Le facteur nous regarde¹³¹ ». À l'instar de l'avortement présenté comme un acte condamné, l'amour homosexuel était également réprimé et cette nouvelle *autocensure* permet peut-être à l'autrice de modérer ses propos.

Ainsi, en 1955, *Ravages* est publié et entraîne des réactions diverses, mais ne sera pas poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs. Malgré la suppression de la première partie, Violette Leduc a réussi à écrire sur des sujets très tabous pour l'époque. À propos de ses thématiques, elle se justifie lors d'une interview en 1966 : « Je veux simplement que les femmes qui écrivent fassent un bond en avant, parlent librement, comme les hommes, de l'érotisme¹³² ».

3. Entre les lignes

Concernant *La mujer nueva* et *Les belles images*, il n'existe pas d'études qui indiqueraient leur rapport à la censure. Le roman de Beauvoir a été publié dix ans après les trois autres, en 1966, date à laquelle la situation a déjà beaucoup évolué et l'Index est supprimé en France. Au vu de la chronologie, il n'est donc pas aussi pertinent de parler de « censure » pour *Les belles images* que pour *La mujer nueva* dont nous allons exposer quelques stratégies.

La mujer nueva : quand la béatitude prend le dessus

La même année que *Ravages*, Carmen Laforet publie *La mujer nueva* où elle met en scène la conversion brutale de Paulina au christianisme. Si certains poètes et écrivains y voient trop de « beatería¹³³ », d'autres comme Ramón J. Sender lui attribuent un vrai sentiment religieux. Dans tous les cas, le roman a échappé à la censure peut-être justement grâce à cette spiritualité abondante, puisque l'Église influait fortement sur le pouvoir en place. Par ailleurs, bien que le livre ait été bien reçu par les institutions franquistes, il a tout de même fallu compter sur l'intervention de la haute hiérarchie ecclésiastique, car à côté de la conversion de Paulina,

¹³⁰ « Je partis de ses bras, je me sauvai dans le jardin. Le chien policier aboya ». *Ibid.*, p. 113.

¹³¹ *Ibid.*, p. 106.

¹³² Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron (05/06/1966) cité dans C. Jansiti, *Violette Leduc : biographie*, op. cit., p. 325.

¹³³ Au cours de leur relation épistolaire, Ramón J. Sender écrit à Laforet : « He hablado con algunas poetisas o prosistas celtibéricas que han venido por aquí. [...] Son dos y, aunque la admiran, la acusaban de beatería (!!!). ¿Cómo es posible que habiendo leído sus libros puedan hablar así? ». Carmen Laforet et Ramón J. Sender, *Puedo contar contigo. Correspondencia*, éd. Israel Rolón Barada, Barcelona, Destino, 2003 (Imago Mundi), p. 104.

ses péchés sont aussi racontés¹³⁴. Dès lors, comment Laforet est-elle parvenue à les mettre en scène sans s'attirer les foudres des censeurs ? D'abord, s'inscrivant dans un réalisme qui tend au « tremendismo », le roman coïncide avec les genres en vigueur, ce qui d'emblée lui est favorable. Ensuite, à côté l'argument religieux, les péchés sont toujours remis en question. Au début du roman, Paulina abandonne sa relation avec Eulogio et sa liaison adultère avec Antonio. Face à ce dernier, elle se sent coupable : « Yo no sé engañar así, día a día, viéndola [la mujer de Antonio] y sonriéndola... No puedo. Yo no he nacido para eso¹³⁵ ». Ce sentiment de culpabilité apparaît également dans *Entre visillos*. De plus, les scènes se limitent à l'expression des sentiments amoureux pour son amant et aux moments qu'elle passe avec lui, mais il n'y a ni baisers ni rapports sexuels. Enfin, l'ambiance générale du livre est baignée par les stéréotypes et la fin de l'intrigue n'y échappe pas. En effet, Paulina décide de revenir vers Eulogio pour se marier avec. Ainsi, Carmen Laforet résout non seulement l'adultère, mais elle montre également ce que les lecteurs catholiques espèrent de son personnage : un « retour à la normale », dans les normes conjugales. Si le dénouement a parfois été mal interprété par les lecteurs féministes de son époque, il permet précisément de rendre le roman acceptable et, nous le verrons, d'offrir une critique sur les sujets qu'il traite. En effet, *La mujer nueva* pose les contours d'un « mundo hipócrita, caracterizado por un recio control eclesiástico y civil¹³⁶ », mais sans le noircir.

Trois des quatre romans ont donc été confrontés à la censure et, pour pouvoir être publiés, ont dû subir des adaptations de manière conséquente ou non, prises consciemment ou non et en fonction du pays dans lequel ils ont été écrits. Ce contrôle reflète l'époque de transition dans laquelle ils paraissent, où finalement leur entrée dans le monde littéraire est un premier pas vers l'émancipation de la parole féminine. En plus de la visée réaliste dont chaque œuvre témoigne, la condition des femmes de l'époque y est aussi pour beaucoup dans le détournement de cette censure. En effet, la parole des femmes n'avait pas tellement d'importance, ce qui a contribué à reléguer leurs histoires à des livres « mineurs », et donc à moins s'y attarder...

¹³⁴ « Carmen Laforet. El miedo y la gloria : La chica rara », *Imprescindibles*, RTVE, 2021, URL : <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/carmen-laforet-miedo-gloria-chica-rara/6120761/>, page consultée le 24 décembre 2021.

¹³⁵ Carmen Laforet, *La mujer nueva*, Barcelona, Destino, 2020 [2004] (Austral), p. 73.

¹³⁶ María Gloria García Blay et Tomás Ernesto Micó Escrivá, « La censura moral e ideológica durante el franquismo (1945-1975) : ejemplos en la obra narrativa de Carmen Laforet », *Tonos digital*, n° 36, 2019, p. 12, URL : <http://hdl.handle.net/10201/67540>, page consultée le 26 décembre 2021.

Chapitre 4 : Stéréotypes et normes à travers les frontières

D'un pays à l'autre, l'histoire des femmes a connu des lignes directrices similaires en ce sens que toutes luttent pour l'obtention de droits égaux à ceux des hommes. Cependant, qu'est-ce qui justifie une telle hiérarchie ? Il apparaît que cette situation repose sur des idées préfabriquées et des images préconçues, mais omniprésentes. Aborder les stéréotypes à l'œuvre semble une porte ouverte intéressante vers une analyse de l'émancipation — si elle a lieu — face à ceux-ci dans notre corpus. Il s'agit donc, dans une approche synthétique et non différentielle, de repérer les images et stéréotypes qui entourent les femmes à cette époque, à travers les quatre romans, et d'étudier brièvement leurs modes de transmission.

1. Mise en place idéologique

Dès la fin de la Première Guerre mondiale, les gouvernements occidentaux font face à de grands défis dont deux affectent particulièrement les femmes : une exigence sociale de démocratie et une diminution de la natalité. Selon le système politique en place, les pays vont y répondre différemment. Comme expliqué précédemment, les régimes libéraux instaurent le suffrage universel et valorisent le rôle de la famille à travers des discours publics destinés aux femmes qui les encouragent à arrêter de travailler afin de se consacrer à leur foyer. Les régimes fascistes¹³⁷, quant à eux, développent des mesures drastiques pour atteindre ce même objectif et déploient un discours antiféministe : selon eux, les femmes sont des êtres inférieurs, dépourvus de la dimension politique et sociale qu'ont les hommes, et dont l'unique vocation est d'être mères et épouses. Cette situation perdure et se durcit après la Seconde Guerre mondiale où, malgré les évolutions, c'est le « retour à la féminité¹³⁸ » avec une nouvelle valorisation de la femme au foyer.

Globalement, la femme est donc représentée comme un être secondaire, liée au maternage. Le raisonnement principal pour soutenir la différence des sexes est l'argument biologique. Sans entrer dans des considérations exagérément sociologiques, soulignons que selon Pierre Bourdieu, la domination masculine peut être expliquée comme suit :

Le monde social construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexués. Ce programme social de perception

¹³⁷ Carme Molinero compare respectivement les régimes italien, nazi allemand et espagnol dans « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », art. cit.

¹³⁸ Christine Bard, « Le triomphe du familialisme », in Christine Bard (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 184.

incorporé s'applique à toutes les choses du monde, et en premier lieu au *corps lui-même*, dans sa réalité biologique : c'est lui qui construit la différence entre les sexes biologiques conformément aux principes d'une vision mythique du monde enracinée dans la relation arbitraire de domination des hommes sur les femmes, elle-même inscrite, avec la division du travail, dans la réalité de l'ordre social¹³⁹.

La définition sociale des organes sexuels oriente ainsi toute une série de choix et la différence des corps biologiques fonde la différence des sexes, au sens de genres construits comme deux essences sociales hiérarchisées.

Ces idées sont matérialisées à travers les différentes lois mentionnées dans les précédents chapitres et deviennent des habitus, c'est-à-dire autant de matrices qui conditionnent la manière de voir le monde et dirigent les comportements humains, ce qui explique la pérennité de certains stéréotypes. Toutefois, même s'ils sont exacerbés au cours du XX^e siècle, les préjugés et discriminations sur les femmes s'enracinent dès le milieu du siècle précédent avec l'argumentation naturaliste, quand l'extension de la société industrialisée vient durcir les clivages entre les groupes sociaux et les sexes : « on construit des métiers pour les femmes et exclusivement pour elles, des métiers qui requièrent des qualités définies comme typiquement féminines, innées et non susceptibles de rémunérations spécifiques¹⁴⁰ ». En effet, la femme serait faite pour des tâches qui demandent moins de force, mais plus de patience, d'attention, de précision, bref des activités plus simples et plus manuelles, car son cerveau serait moins gros que celui de l'homme¹⁴¹. Le rapport au travail évolue cependant dans les années 1920 et 1960, comme nous l'avons vu, avec une prégnance sur la maternité qui annule les autres activités salariales.

2. Quelques stéréotypes et leur ancrage

2.1. La « femme-objet »

En tant que participante active au renouvellement de la société, la femme apparaît fortement comme un élément « utile » et est donc objectivée. En effet, Bourdieu décrit que les femmes existent « d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient "féminines", c'est-à-dire

¹³⁹ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 [1998] (Point), p. 23.

¹⁴⁰ S. Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes au XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 298.

¹⁴¹ Christine Guionnet et Erik Neveu, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, Malakoff, Armand Colin, 2021 [2004] (Sociologie), p. 35. Nous soulignons.

souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées¹⁴² ». La « femme-objet » est ainsi un premier stéréotype à l'œuvre qui se caractérise et se décline sous plusieurs formes.

D'abord, dans un sens *physique*, la femme est définie par son apparence. Dans *Entre visillos*, nous pouvons observer à quel point la beauté est mise en avant, notamment à travers l'usage du maquillage : « Anda, mujer, y te pinto un poco los labios, te pongo bien guapa¹⁴³ ». Les relations semblent elles-mêmes construites en partie sur la beauté de l'autre : Antonio dans *La mujer nueva* « Se había casado [con Rita] porque era preciosa, [...] y porque tenía una candidez desarmante y completamente de acuerdo con el ideal que, aun sin formulárselo, lleva un hombre allá dentro de él para la esposa ideal¹⁴⁴ ». Il s'agit d'ailleurs pour les femmes d'entretenir leur physique pour que l'autre ne se lasse pas : Marc, dans *Ravages*, reproche à Thérèse « Si tu penses m'avoir avec tes extases ! Tu ne te coiffes pas et ce manteau que tu ne quittes plus ! Si tu crois que c'est séduisant !¹⁴⁵ ». La beauté est également plusieurs fois associée à la jeunesse, comme dans *La mujer nueva* (« Sus piernas eran femeninas, jóvenes, bien hechas. Sus manos, suevas, su boca sin pintar, sonrosada únicamente por la juventud¹⁴⁶ »), *Entre visillos* (« Por la noche estaba más guapa y más joven, pero languidecida, se volvía irreal¹⁴⁷ ») ou encore *Les belles images* (« Petite fille impeccable, adolescente accomplie, parfaite jeune fille. Tu étais si nette, si fraîche, si parfaite... dit Jean-Charles¹⁴⁸ »).

Ensuite, dans un sens plus métaphorique, la « femme-objet » fait référence à l'idée de soumission. Cette attitude est représentée de manière explicite à travers les couples. Par exemple, dans *La mujer nueva*, Eulogio pose des interdictions à Paulina : « no quiso ni oír hablar de estos amigos de su mujer. Le parecieron absurdos. Paulina había dejado de verlos totalmente¹⁴⁹ ». De même, dans *Ravages*, Marc donne des directives à Thérèse. Quelques exemples sont à souligner : « J'ai faim : donne-moi à manger¹⁵⁰ » ; « Pour me plaire, soyez simple. Je ne vous en demande pas plus. Comme vous êtes sage. Vous vous taisez. C'est bien¹⁵¹ » ; « Quand je pars, il ne faut pas me retenir, dit-il. Il faut être raisonnable, il faut me

¹⁴² P. Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., p. 94.

¹⁴³ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 100.

¹⁴⁴ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 266.

¹⁴⁵ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 346.

¹⁴⁶ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 90.

¹⁴⁷ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 140.

¹⁴⁸ Simone de Beauvoir, *Les belles images*, Paris, Gallimard, 2020 [1966] (Folio), p. 22.

¹⁴⁹ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 186.

¹⁵⁰ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 136.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 358.

laisser sortir à ma guise¹⁵² ». Plusieurs fois, il va jusqu'à s'adresser à elle comme à un chien : « Donne ta patte, Thérèse¹⁵³ », rôle qu'elle-même intériorise : « Commande. Je t'obéirai¹⁵⁴ ».

La soumission va de pair avec la possession en ce qu'une personne est soumise à une autre qui la possède (ou croit la posséder). Ainsi, Eulogio : « Tenía la impresión [...]. De que Paulina sería suya para siempre¹⁵⁵ ». Selon Bourdieu, cette logique de domination masculine et de soumission féminine est spontanée, car elle part des habitus constitués de « schèmes de perception, d'appréciation et d'action¹⁵⁶ ». Son ancrage dans les consciences est marqué à un point tel que la femme apparaît comme étant naturellement inférieure à l'homme, tant physiquement qu'intellectuellement, et donc comme un être dit « faible ». Cette faiblesse transparaît à travers des attitudes paternalistes de la part des hommes quand ils s'adressent aux femmes qu'ils considèrent comme des enfants, puisqu'elles seraient « moins développées » qu'eux. Par exemple, dans *Entre visillos*, Ángel fait la morale à Gertru et s'adresse à elle comme à une petite fille : « Te he dicho lo que más me molesta de una mujer es que sea testaruda, te lo he dicho. No lo resisto¹⁵⁷ ». En même temps, si les femmes sont intellectuellement inférieures, elles sont parfois considérées comme des idiotes, ce que ressent Paulina : « Es terrible sentirse sujeta a un hombre que le trata a una como si una fuese alguien sin ni siquiera uso de razón... Me decía las cosas con unas ínfulas, como si yo acabase de salir del colegio y no supiera lo que es la vida...¹⁵⁸ » et ce que fait comprendre Marc à Thérèse : « De toute façon, tu ne sais rien. Compris ? – Compris¹⁵⁹ ». Cette faiblesse semble dès lors intériorisée.

Ainsi objectivée et inférieure à l'homme, comment une femme pourrait-elle se créer une identité propre ? Il semblerait qu'à l'époque ce soit justement à partir de l'autre qu'elle se définisse.

2.2. La femme mariée et l'importance du mariage

Comme le dit la mère de Laurence dans *Les belles images*, « Socialement une femme n'est rien sans un homme¹⁶⁰ », la femme est toujours définie par rapport et selon l'homme qui

¹⁵² *Ibid.*, p. 299.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 347.

¹⁵⁵ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 59.

¹⁵⁶ P. Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., p. 59.

¹⁵⁷ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 200.

¹⁵⁸ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 224.

¹⁵⁹ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 312.

¹⁶⁰ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 142.

l'objective et la configure. La Phalange déclare : « El fin esencial de la mujer, en su función humana, es *servir de perfecto complemento* del hombre, formando con él, individual o colectivamente, una perfecta unidad social¹⁶¹ ». En prenant en compte ces considérations, qui sont en vigueur dans les deux pays étudiés même si elles sont plus fortement ancrées en Espagne, il apparaît que le but de toute femme est de se marier, le mariage étant la matérialisation de cette *completude*.

Une étude réalisée sur le bal dans l'Espagne franquiste¹⁶² décrit l'importance pour les jeunes filles espagnoles de trouver un mari : les comportements et entretiens révèlent qu'une fille « anormale » est une célibataire qui deviendra, à terme, une « vieille fille » dite « solterona », stigmat social par excellence¹⁶³. Dans les romans espagnols, nous pouvons apercevoir plusieurs exemples de l'importance du mariage en tant qu'objectif de vie pour les jeunes filles : « – Hija, pues, lo que es así, no te vas a casar nunca¹⁶⁴ », et en tant que finalité à la relation amoureuse et familiale : « En ese caso, y si Eulogio llegara a casarse de nuevo, cosa que debería hacer, porque es joven y necesita más hijos¹⁶⁵ ». Dans *Les belles images* et *Ravages* au contraire, il n'y a pas cette attention portée au mariage. Certes, Thérèse se marie avec Marc, mais les romans français ne mettent pas tant en avant la nécessité des noces, qui était davantage ancrée dans les discours franquistes.

En outre, l'Espagne témoigne de codes et convenances quelque peu conservateurs pour les relations. En effet, les parents doivent accepter l'union de leurs enfants et celle-ci doit répondre à certains critères. À travers les romans de Carmen Laforet et de Carmen Martín Gaité, l'importance du milieu social des partenaires est mise en évidence. La « bonne personne » doit plaire à la famille et rapporter de l'argent : « Aquella señora tenía dos hijas muy del gusto de Mariana, dos chicas bonitas y con una buena dote... Mariana le había indicado a Eulogio que si alguna de ellas le gustase para novia, ella sería una mujer feliz¹⁶⁶ », ce qui est tout le contraire de Paulina. De fait, étant une « "chica sin dote", "una desconocida"¹⁶⁷ », elle serait un déshonneur pour les Vados qui sont « la mejor familia del país y la única aristócrata del pueblo¹⁶⁸ ». Dans *Entre visillos*, le constat est similaire, mais concerne le garçon : Ángel se

¹⁶¹ C. Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », art. cit., p. 108. Nous soulignons.

¹⁶² L. Nattiez, « Le bal dans l'Espagne franquiste : le jeu de l'amour, mais pas du hasard », art. cit., p. 75-94.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁴ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 264.

¹⁶⁵ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 284.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

demande « para qué van [Gertru et lui] a esperar [a casarse]¹⁶⁹ », car « con la posición asegurada¹⁷⁰ », il fait certainement un très bon parti.

Cependant, les mariages ne sont pas arrangés, car le régime franquiste met en avant l'amour *sincère*, même s'ils sont limités par le milieu social, l'origine, le patrimoine, la religion... des partenaires¹⁷¹. En France, il s'agit également d'un événement important dans la continuité d'un couple, mais il n'y a pas autant de codification. De plus, après la guerre, « les mariages non conclus par la force des choses sont récupérés par la volonté des jeunes gens avec une célérité surprenante¹⁷² », ce qui témoigne d'un acte bien plus motivé personnellement qu'imposé, même si le contexte social ou religieux joue toujours un rôle.

2.3. L'Ange du foyer

Une fois mariée, la femme connaît ensuite un asservissement plus ou moins fort à son époux, surtout en ce qui concerne l'argent et le travail. En effet, le mari peut légalement contrôler l'activité de l'autre : dans *La mujer nueva*, Paulina propose de travailler et Eulogio lui répond « Trabajarás en lo tuyo. Tienes una casa para atenderla, ya es bastante¹⁷³ ». De même, dans *Les belles images*, Laurence exerce un métier dans la publicité, car « Jean-Charles a été d'accord quand il a vu combien je gagnais¹⁷⁴ ». Pourtant à cette époque, l'épouse qui travaille n'est pas la règle sinon l'exception, surtout en Espagne. Par exemple, Ángel dit à Gertru dans *Entre visillos* : « Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría ; conque sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra. Además, nos vamos a casar enseguida¹⁷⁵ ». Elle-même avait déjà annoncé que « este curso por fin no se matricula, porque a Ángel no le gusta el ambiente del Instituto¹⁷⁶ ». « Ser una mujer de su casa » nous renvoie ainsi directement à l'image de « l'ángel del hogar » qui, corrélé à celui de femme mariée, est le stéréotype le plus prégnant à cette époque, né du discours idéologique :

para conseguir que las mujeres continuaran aceptando tal situación se exaltó una 'naturaleza' femenina que valoraba la sensibilidad en detrimento de la inteligencia, y la devoción y la sumisión a expensas de la ambición o de las especulaciones intelectuales que estimaba amenazarían su feminidad [...] y ese discurso del hogar como ámbito

¹⁶⁹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 257.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ L. Nattiez, « Le bal dans l'Espagne franquiste : le jeu de l'amour, mais pas du hasard », art. cit., p. 90.

¹⁷² Evelyne Sullerot, *Pour le meilleur et sans le pire*, Paris, Fayard, 1984, p. 27.

¹⁷³ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 146.

¹⁷⁴ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 19. Bien que le livre ait été publié en 1966, soit un an après que soit levé le droit d'opposition du mari en France, il semblerait que le poids de l'époux reste très important.

¹⁷⁵ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 199. Nous soulignons.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 49.

específicamente femenino fue tan hegemónico que no fue cuestionado ni por las ideologías emancipatorias¹⁷⁷.

En France, l'expression a une vitalité similaire à travers la simple traduction d'« Ange du foyer » et est définie de la même manière¹⁷⁸.

Nous retrouvons ce modèle énoncé tel quel dans trois des quatre romans. Dans *La mujer nueva*, le stéréotype est profondément ancré, car il transparait non seulement dans les paroles d'Eulogio (« - No una sirvienta, pero una mujer de su casa, atenta, que vigile, que sepa lo que es suyo, que me ayude, eso sí lo exijo...¹⁷⁹ »), mais aussi dans la voix du narrateur lui-même : « Habían pasado años desde la última vez que ella había realizado con alegría estas humildes tareas de mujer¹⁸⁰ ». L'idée d'aider et de seconder le mari à travers la réalisation des tâches ménagères est véritablement mise en avant dans la société d'après-guerre. Ainsi, la femme au foyer se professionnalise et doit savoir bien cuisiner, comme Ángel le suggère à Gertru : « Pero tú, a ver si aprendes a hacer cosas ricas, que yo soy muy goloso¹⁸¹ ». L'arrivée et l'évolution des appareils électroménagers favorisent et renforcent cette image¹⁸².

Si la prégnance de ce stéréotype est plus forte en Espagne qu'en France, ainsi qu'en témoignent les romans, elle se retrouve tout de même une fois dans *Les belles images* : « Traditionnellement, le réveillon de la Saint-Sylvestre a lieu chez Marthe : "c'est le privilège de la femme au foyer, j'ai tout mon temps", dit-elle avec complaisance¹⁸³ ». Bien que ce ne soit pas le destin univoque de toutes les femmes, l'« ángel del hogar » apparaît comme un idéal véhiculé en filigrane dans les romans français et défendu dans les romans espagnols.

Ainsi, l'image de l'Ange du foyer a contribué à créer l'illusion pour les femmes d'avoir une identité et un espace propres. Afin de transmettre ces idées, la lecture avait un certain impact, car toute littérature mettant en scène des filles et femmes (magazines, « novela rosa », bandes dessinées...) véhiculait un modèle relativement uniforme. Dans les années cinquante,

¹⁷⁷ C. Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », art. cit., p. 103.

¹⁷⁸ « Incarnant tous les tabous que l'éducation traditionnelle place entre les femmes et la création, l'Ange du foyer, c'est la femme modèle, bonne épouse, bonne mère qui sait rester à la place que lui a ordonnée la nature. C'est évidemment le pire ennemi du féminisme. Optimiste, Virginia Woolf concluait : "C'est une affaire classée. L'Ange du foyer est mort." Hélas, il ne meurt pas, il se métamorphose, il se réincarne. Et précisément en France... ». Colette Cosiner, « Maréchal, nous voilà ! ou Brigitte de Berthe Bernage », in *Un siècle d'antiféminisme*, op. cit., p. 241.

¹⁷⁹ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 145. Nous soulignons.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 147. Nous soulignons.

¹⁸¹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 200.

¹⁸² P. Díaz Sánchez, « Le XX^e, un siècle de guerres et la consolidation de la femme moderne », in *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, op. cit., p. 73.

¹⁸³ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 141. Nous soulignons.

ce modèle évolue et l'archétype de la « femme moderne » apparaît, mystifié, afin de masquer l'abnégation¹⁸⁴. En effet, les femmes modernes sont décrites comme libres et compétentes, « libres de elegir permanecer en su hogar y no salir a competir en un mercado laboral adusto. Competentes para llevar adelante la unidad doméstica mediante una planificación cuasi empresarial¹⁸⁵ ». Par ailleurs, selon le pays, l'Église joue un rôle important dans la diffusion de ce modèle : il était tellement défendu et propagé par elle qu'il était intériorisé, tant par les hommes que par les femmes¹⁸⁶. En Espagne, le régime franquiste s'appuie justement sur le catholicisme pour contribuer à son état idéal et la Deuxième République a été trop brève que pour ancrer des idées émancipatrices. En France, il semblerait que ce soit davantage l'école qui répande les « bonnes mœurs », car même si la religion y est importante au XX^e siècle, elle n'a plus le même poids que dans son pays voisin...

Longtemps, la femme a été assignée — voire *réduite* — à son rôle de mère-épouse, tributaire de ses particularités biologiques qui la confinent dans une posture de soumission et d'infériorité. Afin de transmettre cette image préfabriquée, il a fallu mettre en place un ensemble de mesures qui contrecarrent sa liberté et son potentiel émancipateur. L'historienne Sylvie Schweitzer remarque très justement que « socialement construites, ces différences entre les sexes étaient sans doute tellement contestables qu'il a fallu les inscrire dans les lois¹⁸⁷ ». De fait, si les différences biologiques avaient suffi à légitimer ces interdits, pourquoi s'aider de la loi ? L'ensemble législatif a ainsi contribué à modeler la hiérarchie sexuelle, et ce, tant en France qu'en Espagne. S'il n'est pas possible légalement de dérober à ces règles, gagner en liberté suppose s'affranchir de cette image implicitement et peut-être symboliquement. Or, son ancrage est si profond qu'il semble difficile pour l'époque de s'en défaire, à moins peut-être de ne pas y être confrontée *nativement*. Étant donné que les femmes avaient aussi cette tâche de relais du modèle, qu'en est-il plus précisément du rôle de la mère et de sa transmission si celui-ci est mis à mal ?

¹⁸⁴ « [el discurso] el más utilizado por las propias falangistas para describir la misión femenina : la abnegación ». C. Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », art. cit., p. 101.

¹⁸⁵ Amelia Valcárcel, « La mística de la feminidad », in *Escritora y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, op. cit., p. 106.

¹⁸⁶ C. Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », art. cit., p. 116.

¹⁸⁷ S. Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 58.

PARTIE II – La figure maternelle, un miroir brisé ?

Comme les discours politiques et idéologiques l'ont démontré, encouragés par les stéréotypes qu'ils engendrent, le modèle de la famille traditionnelle des années cinquante se compose d'un père pourvoyeur des ressources et d'une mère au foyer élevant ses enfants¹⁸⁸. Avant l'école, la mère est donc la première responsable de la transmission des bonnes manières et se doit de perpétuer (ou non) le schéma familial *idéal* ainsi que la division sexuelle. À cela, « il faut ajouter les processus d'identification au père et à la mère [...], la fillette reprend à son compte tout ce que représente pour elle sa mère, ses activités coutumières (cuisiner, se maquiller) et sa féminité¹⁸⁹ ». De fait, selon les sociologues Christine Guionnet et Erik Neveu, le premier « processus de socialisation réside dans la famille et les relations qu'elle structure¹⁹⁰ ». La mère est ainsi dotée d'un rôle de transmetteur particulièrement important.

Cependant, dans notre corpus, la figure maternelle s'éloigne du personnage habituellement représenté, ce qui peut impacter l'héritage et l'évolution de la répartition des genres. Il s'agit donc d'étudier les protagonistes mères — quand elles existent — et surtout leur (non) relation avec les protagonistes, filles et femmes, à savoir Thérèse, Paulina, Natalia et Laurence.

Chapitre 1 : Les rapports ambigus

Dans *Ravages* et *Les belles images*, Thérèse et Laurence ont chacune une mère, mais le rapport qu'elles entretiennent avec est ambigu. Par ailleurs, Laurence a elle-même deux enfants, il est donc aussi question d'observer le lien de l'héroïne vis-à-vis de ses filles et principalement vis-à-vis de Catherine.

Avant tout, il est difficile de dresser un portrait de la mère de Thérèse, car le roman ne donne pratiquement aucun détail sur elle, sinon qu'elle a un compagnon qui n'est pas le père de sa fille. Elle apparaît comme un personnage complexe, très souvent sur la défensive, mais que Thérèse semble beaucoup aimer. Pour en savoir davantage, il faut se référer à la biographie

¹⁸⁸ C. Bard, « Le triomphe du familialisme », in *Un siècle d'antiféminisme*, op. cit., p. 183.

¹⁸⁹ C. Guionnet et E. Neveu, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, op. cit., p. 52.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 48.

de Violette Leduc. En effet, l'autrice se raconte dans la majorité de ses romans, comme le constate René de Ceccatty, grand connaisseur de ses œuvres :

En voulant faire de sa vie sentimentale et sexuelle la matière première de son œuvre, elle [Violette Leduc] en dessinait elle-même les limites [...]. Convaincue d'être un écrivain raté, elle n'en continuait pas moins d'écrire sur elle-même, sans jamais hasarder le moindre pas dans la fiction. Les seules « libertés » qu'elle se donne dans le domaine de l'imagination sont des transpositions symboliques très limpides et relativement tardives¹⁹¹.

Simone de Beauvoir avec qui elle a entretenu une longue et étroite relation, a rédigé la préface de *La batarde* (1964), dans laquelle elle nuance : « obsédée par elle-même, toutes ses œuvres — sauf *Les Boutons dorés* — sont plus ou moins autobiographiques¹⁹² », ce qui permet d'établir des ponts entre la mère dans *Ravages* et la mère de Violette Leduc, Berthe Leduc, mais en considérant le roman plutôt comme une autofiction.

Dans *Les belles images*, le portrait de la mère de Laurence est tout aussi ambigu, mais un peu plus détaillé. Dominique est en effet de nombreuses fois décrite comme « Imitant toujours quelqu'un faute de savoir inventer des conduites adaptées aux circonstances¹⁹³ ». Déjà, cet aspect nous renvoie à l'idée des stéréotypes. En effet, Dominique se présente comme un personnage « inachevé », calquant ses faits et gestes sur ceux qui l'entourent¹⁹⁴. Or, en faisant cela, elle est par exemple « un peu trop élégante¹⁹⁵ ». De plus, elle est aussi présentée comme une femme socialement haut placée, qui « a traité les gens comme des obstacles à abattre, et [...] en a triomphé¹⁹⁶ », mais qui n'est pourtant pas bien entourée, car malgré qu'elle ait « Une masse de relations¹⁹⁷ », elle n'a pas de vrais amis.

Aussi peu caractérisées, les mères importent dans notre cas davantage pour la relation qu'elles entretiennent avec leurs filles et l'impact qu'elles ont sur celles-ci, que pour leur propre personnalité.

¹⁹¹ René de Ceccatty, « Tirésias et le trio », in *Violette Leduc : études réunies*, op. cit., p. 47.

¹⁹² Simone de Beauvoir, « Préface », in Violette Leduc, *La batarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 13.

¹⁹³ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 125.

¹⁹⁴ Cette caractéristique nous renvoie au portrait du « garçon de café qui joue au garçon de café » que dresse Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le Néant* (1943). Ce personnage, en jouant son propre rôle, répond au déterminisme social qui enferme les êtres dans des essences préfabriquées. L'imitation des femmes de la bourgeoisie parisienne des années soixante par Dominique peut ainsi être rapprochée de la théorie sartrienne. Ce point sera abordé plus en profondeur dans la troisième partie de ce mémoire.

¹⁹⁵ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 88.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 98.

1. Entre fusion et rejet

La relation entre Thérèse et sa mère semble bien plus affectueuse qu'entre Laurence et Dominique. En effet, Thérèse ressent pour elle « un grand moment d'amour¹⁹⁸ », et ne parvient pas à imaginer sa perte, à tel point qu'elle prononce vouloir « mourir avant elle¹⁹⁹ » et « assurer son avenir²⁰⁰ ». Cet amour s'explique entre autres par la peur de l'abandon à laquelle fait face Thérèse depuis qu'elle est jeune :

- Si tu savais comme je t'ai aimée ! dis-je. Je n'avais que toi, je n'aurais eu que toi.
- Tu te roulais, tu avais des crises pour ne pas aller en pension...
- Je t'aimais : je ne voulais pas te quitter²⁰¹.

Par la suite, cette peur s'étend aux personnes qui lui sont proches et se retrouve à de nombreux endroits de *Ravages*. Thérèse, au moment de son avortement, dit aux médecins : « je ne veux pas qu'on me quitte²⁰² ». Nous constatons déjà une relation fusionnelle un peu malade.

Entre Laurence et Dominique, les rapports paraissent plus froids. En effet, les marques d'affection sont rares et incommodes : « Elle prend les mains de Laurence, dans un geste inhabituel, gênant ; ses doigts se crispent sur les poignets²⁰³ », tandis que le contact physique a un côté rassurant pour Thérèse : « – Prends-moi dans tes bras, dis-je. Je la [sa mère] serrais aussi du mieux que je pouvais²⁰⁴ ». Au-delà de ça, Laurence dit parfois qu'elle a « horreur²⁰⁵ » de sa mère et ce manque d'amour s'avère réciproque. Elle décrit ainsi Dominique presque comme un monstre dont le cœur est noir où « des serpents s'y tordent²⁰⁶ » et dont la souffrance « ne l'humanise pas²⁰⁷ ». En outre, le plus flagrant dans cette relation est que Laurence ne la surnomme que très rarement « maman », préférant la désigner par son prénom : « – Dominique chérie, tu dois être fière de toi. Et ne plus te sentir humiliée, plus jamais²⁰⁸ ». Il y a ainsi un écart bien plus marqué entre elles qu'entre Thérèse et sa mère.

¹⁹⁸ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 73.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 451.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 461.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 79.

²⁰² *Ibid.*, p. 455.

²⁰³ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 52.

²⁰⁴ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 465.

²⁰⁵ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 125.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 115.

Cependant, dans les deux romans, les relations maternelles ne se limitent pas à cette (més)entente. En effet, dans *Les belles images*, depuis que Gilbert a quitté Dominique pour une autre femme, Laurence ressent parfois une certaine pitié en *surface* envers elle, « comme elle aurait pitié d'un crapaud blessé, sans se décider à le toucher²⁰⁹ », et va avoir quelques gestes tendres à son égard. Aussi bien qu'elle puisse détester Dominique, de façon contradictoire, elle ressent tout de même de l'empathie. En poussant l'analyse plus loin, il semblerait que cela s'explique en ce que leur relation se construise sur des stéréotypes, comme cet extrait en témoigne : « Dominique pose des questions, par principe, mais elle trouverait indiscret que Laurence lui donne des réponses inquiétantes, ou simplement détaillées²¹⁰ », et cela va dans les deux sens : « Laurence parle. Elle dit des mots cueillis jadis sur les lèvres de sa mère ; dignité, sérénité, courage, respect de soi, faire bonne figure, se conduire avec classe, avoir le beau rôle²¹¹ ». Les expressions « par principe » et « faire bonne figure » prennent alors tout leur sens, car si l'une envers l'autre essaie d'agir *comme il le faudrait*, comme il serait attendu qu'une mère et la fille se comportent, leurs échanges restent superficiels et Laurence le ressent :

Laurence descend lentement l'escalier. Quelque chose se convulse dans sa poitrine et l'empêche de respirer. Elle préférerait fondre de tendresse et de tristesse. Mais il y a ce cri dans ses oreilles, elle revoit ce regard méchant. Rage et vanité blessée, douleur aussi déchirante qu'une peine d'amour : mais sans amour. [...] Et Dominique, a-t-elle jamais aimé ? Peut-elle aimer ?²¹²

Dès lors que Dominique imiterait la figure de mère attentive à ses enfants, Laurence agirait comme telle, mais la reproduction du stéréotype ne colle pas avec ses propres ressentis.

Pour Thérèse, la relation soulève aussi des difficultés. Quand elle ne se comporte pas comme sa mère le voudrait, cette dernière la fait culpabiliser. Ainsi, quand Thérèse est sortie toute une nuit sans la prévenir, sa mère s'inquiète et riposte violemment :

– Je ne peux pas passer ma vie à t'attendre dans ma chambre. Il faut que je sois toujours là quand tu pars et quand tu reviens. Je suis sortie. Je n'ai pas commis un crime !
– Tu as tourmenté ta mère toute une nuit, tu l'as fait mourir à petit feu²¹³.

De même, quand Thérèse vient la voir après avoir pris des médicaments pour essayer d'avorter, sa mère s'énervé au lieu de l'aider, la faisant donc culpabiliser : « Elle venait sur moi, son visage déchiqueté de colère. – Tu as pris du gardénal ? Elle me secoua. Je gémis. [...] – Tu tortures ta

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 125.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹¹ *Ibid.*, p. 51.

²¹² *Ibid.*, p. 52.

²¹³ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 72.

mère²¹⁴ ». Par ailleurs, la peur de l'abandon de Thérèse envers sa mère ne se ressent pas quand elle est avec Cécile, une ancienne surveillante du son collègue²¹⁵. Sa mère elle-même a davantage confiance en elle plutôt qu'en les hommes que pourrait fréquenter sa fille : « Je n'ai pas de battements de cœur quand je te sais près d'elle. Je me dis que tu es en sécurité...²¹⁶ ». De fait, la mère de Thérèse ne veut pas que sa fille côtoie des hommes pour ne pas tomber dans le même piège qu'elle : Berthe Leduc, alors qu'elle était femme de chambre d'une famille socialement aisée de Valenciennes, tombe enceinte du fils de cette famille, André Debaralle, qui refuse de reconnaître sa fille et de se marier avec Berthe. Elle l'élève donc pauvrement avec la grand-mère et la marraine de Violette, mais elle portera toute sa vie un sentiment de culpabilité et de honte envers son enfant. Cette rancœur transparaît dans le personnage de *Ravages*, puisque pour elle, être mère est un vrai « calvaire » qu'elle ne « souhaite à personne au monde²¹⁷ ».

Tentatives de projection-miroir

Ainsi, une constante dans la relation maternelle se dessine au travers des deux romans : la projection de la mère en sa fille. Selon Simone de Beauvoir, « dans une fille, la mère ne salue pas un membre de la caste élue : elle y cherche son double. Elle projette en elle toute l'ambiguïté de son rapport à soi ; et quand s'affirme l'altérité de cet *alter ego*, elle se sent trahie²¹⁸ ».

En effet, dans *Ravages*, la mère de Thérèse se voit en elle : « – Tu as peur ? demanda-t-elle. C'était une façon à elle de m'avertir qu'elle avait peur et qu'elle voulait se rapprocher²¹⁹ », et ne veut pas que sa fille reproduise sa route. Un interdit plane donc dans tout le roman au-dessus des faits et gestes de Thérèse. Celui-ci est posé explicitement par sa mère qui lui refuse catégoriquement d'avoir des enfants²²⁰, mais également de fréquenter des hommes, comme susmentionné. Ainsi, en sachant que Thérèse a vu Marc, sa mère lui dit : « À aucun prix, il ne te faut de ça. Tu serais malheureuse²²¹ », alors qu'elle-même est mariée. De son côté, Thérèse ressent cette sentence autrement, comme si elle était dans un coin de sa tête, mais sans qu'elle l'exprime telle quelle. Cela se manifeste quand elle fait référence à la période de fécondation : « Je ne veux pas que le calendrier me tyrannise le mois prochain. "Pas de ça. Il ne te faut pas

²¹⁴ *Ibid.*, p. 448.

²¹⁵ Cécile est le nom d'emprunt pour désigner Denise Hertgès avec qui Violette Leduc vivra pendant sept ans.

²¹⁶ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 81.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁸ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 374.

²¹⁹ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 461.

²²⁰ « – Ne cherche pas. Tu n'en auras pas ». *Ibid.*, p. 70.

²²¹ *Ibid.*, p. 80.

de ça." À vos ordres, ma mère²²² ». Elle voit ainsi sa mère comme « un flic qui veille²²³ » sur elle. D'après Beauvoir, « la majorité des femmes à la fois revendique et déteste leur condition féminine²²⁴ », ce qui fait que parfois la mère cherche à imposer à sa fille son propre destin ou, au contraire, lui interdit fortement de lui ressembler. Pour illustrer ses propos, Beauvoir reprend d'ailleurs l'exemple de *L'asphyxie*, autre roman de Violette Leduc où elle analyse que « la mère voit dans sa fille la conséquence détestée d'une faute de jeunesse²²⁵ », ce qui se passe précisément dans *Ravages*. Il y a ainsi une projection de la mère de Thérèse dans sa fille : « Elle se regardait dans mes yeux. J'étais son miroir aux déceptions²²⁶ ». Nous retrouvons également cela à travers une métaphore intéressante quand Thérèse raconte sa nuit passée dehors :

– J'ai écouté un clarinettiste. Je ne vois pas où est le mal. J'ai écouté un clarinettiste se mettre à genoux devant lui. De la moelle, maman.
– Innocente ! dit-elle à un *berger d'Arcadie* qui reflétait le miroir en face de son lit²²⁷.

Le « berger d'Arcadie » renvoie au tableau *Les bergers d'Arcadie* (v. 1638) de Nicolas Poussin qui illustre la locution latine « Et in Arcadia Ego » (« Moi [la Mort] je suis aussi en Arcadie ») à travers des bergers et leur compagne qui découvrent un tombeau avec un crâne. Selon plusieurs historiens de l'art, cette peinture peut être comprise comme une méditation contemplative sur la mortalité, les bergers se trouvant sur une terre idyllique : « Poussin nous invite à nous souvenir que nous sommes mortels, et que les moments de bonheur sont brefs²²⁸ ». Cette référence dans le roman pourrait être interprétée comme suit : Thérèse joue l'innocente à propos de son escapade nocturne. D'après sa mère, elle est dans une utopie et ne se rend pas compte du danger. Comme un berger d'Arcadie, elle doit pourtant savoir que ces moments heureux ne durent pas, tout comme aurait dû le savoir sa mère quand elle a eu une aventure avec son père qui l'a ensuite abandonnée. Le bonheur serait donc ici lié au non-maternage. Sans homme et sans enfant, Thérèse pourrait être « si libre, si heureuse²²⁹ » et elle apparaît comme un véritable miroir pour sa mère qui s'adresse à elle-même jeune. L'interdit va cependant se réaliser, puisque Thérèse se marie avec Marc et tombe enceinte dès le premier rapport ayant abouti²³⁰, ce qui provoque un sentiment de trahison : « – Tu t'es laissé faire ça ! [...] »

²²² *Ibid.*, p. 61.

²²³ *Ibid.*, p. 289.

²²⁴ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 375.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 450.

²²⁷ *Ibid.*, p. 69. Nous soulignons.

²²⁸ Pierre Rosenberg et Véronique Damian, *Nicolas Poussin*, Paris, France Loisirs, 1994, p. 69.

²²⁹ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 68.

²³⁰ En effet, Thérèse a de nombreux rapports sexuels « inaboutis » avec Marc : la plupart du temps, elle ne le laisse pas la pénétrer et préfère s'occuper uniquement du plaisir de Marc.

Thérèse... Tu n'es quand même pas assez folle pour être enceinte de lui !²³¹ ». La déception est brève, car aussitôt la nouvelle annoncée, elle la prévient qu'elle a déjà entrepris les démarches pour avorter, et le lui annonce comme « un cadeau de reine²³² » à saluer. Tout ceci révèle que la projection de la mère en sa fille amène des décisions qui ne sont pas vraiment volontaires et qu'il y a une certaine abnégation de la part de Thérèse. En disant à sa mère « Nous avons fait ce que *tu* voulais. C'est l'essentiel²³³ », Thérèse semble se plier au choix de celle-ci.

Dans *Les belles images*, la projection se déroule davantage entre Laurence et sa fille ainée, Catherine, âgée de dix ans. En effet, nous avons constaté que la relation entre Laurence et Dominique était conflictuelle. Malgré une certaine empathie, Dominique se préoccupe davantage de ressembler à quelqu'un d'autre, d'imiter les gens, que de se projeter en Laurence, du moins quand celle-ci est adulte²³⁴. Il nous semble donc plus approprié d'étudier l'autre relation mère-fille du roman.

Malgré qu'elle ait deux filles, Laurence marque clairement un favoritisme envers Catherine²³⁵ et mesure l'importance de son rôle de parent, car elle en a souffert : « C'est effrayant de penser qu'on marque ses enfants rien que par ce qu'on est. [...] ça s'inscrit dans cette enfant qui rumine et qui se souviendra, comme je me souviens des inflexions de voix de Dominique²³⁶ ». À plusieurs reprises, Laurence déclare qu'on ne peut plus rien faire pour elle et qu'il faut qu'elle agisse pour que Catherine ne devienne pas une femme comme elle « avec des pierres dans la poitrine et des fumées de soufre dans la tête²³⁷ ». À nouveau, il s'agit d'un interdit de la part de la mère qui ne veut pas que sa fille lui ressemble. En reprenant les propos de Beauvoir, cela va jusqu'à la dévotion de Laurence pour Catherine : « Il se peut que, se dévouant à ce double en qui elle se reconnaît et se dépasse, la mère finisse par s'aliéner totalement en elle ; elle renonce à son moi, son seul souci est le bonheur de son enfant ; elle se montrera même égoïste et dure à l'égard du reste du monde²³⁸ ». Contrairement à la mère de Thérèse, Laurence ne veut pas répercuter ses frustrations sur sa fille et ne ressent pas de trahison quand celle-ci commence à s'affirmer – même si Catherine n'est pas encore à l'âge de l'adolescence. Au lieu

²³¹ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 450-451.

²³² *Ibid.*, p. 450.

²³³ *Ibid.*, p. 461. Nous soulignons.

²³⁴ Nous verrons dans le point suivant qu'il existe une projection de Dominique envers Laurence, mais elle a eu lieu dans la jeunesse de Laurence et apparaît au passé.

²³⁵ Laurence pense : « Rien à faire, [...] Louise est jolie, elle est drôle et futée, mais c'est Catherine que je préfère ». S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 129.

²³⁶ *Ibid.*, p. 125.

²³⁷ *Ibid.*, p. 122.

²³⁸ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 374.

de la détourner de certaines décisions, elle veut que Catherine soit libre dans chacun de ses choix, grâce à une sensibilisation au monde et à la réalité : il faut « lui ouvrir les yeux tout de suite²³⁹ ». En ce sens, la « liberté » voulue pour Thérèse ne s'obtiendrait qu'au prix de concessions, sans amour hétérosexuel ni enfant, ce qui illustre une transposition des désirs de sa mère, tandis que Laurence souhaite pour Catherine une liberté plus désintéressée et un peu moins égoïste, dépassant ce qu'elle-même a vécu. Dans les deux cas, Laurence et la mère de Thérèse agissent envers leur fille comme si elles étaient face à un miroir, et donc face à elles-mêmes.

Si les relations maternelles sont complexes et s'étirent entre la fusion et le rejet, il semble que Thérèse et Laurence vivent par ailleurs un « complexe d'Œdipe » particulier qui apporte des éléments intéressants pour l'analyse des personnages.

2. Le complexe d'Œdipe et son inversion

Étudier les comportements d'un personnage à travers la psychanalyse peut, aujourd'hui, être quelque peu obsolète et tourner à la simplification, tandis qu'à l'après-guerre, les théories freudiennes sont reconnues et largement utilisées. Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir s'attaque aussi à cette discipline qu'elle dénonce comme étant l'un des objets d'invention du mythe de l'éternel féminin²⁴⁰. Or, selon Laurie Laufer elle-même psychanalyste, « ni le roman *Les Mandarins*, ni l'essai *Le deuxième sexe* n'auraient été possibles sans la théorie freudienne. C'est adossée à cette théorie et écartelée entre le freudisme et l'existentialisme que Beauvoir a écrit ses ouvrages²⁴¹ ». Bien que notre étude ne puisse se baser uniquement sur ces données, il semble pertinent de reprendre — avec des pincettes — quelques éléments de la psychanalyse pour étudier les romans, d'autant plus que la temporalité de chacun correspond à la viabilité des principes freudiens. Ainsi, la théorie du complexe d'Œdipe apparaît comme relativement appropriée à l'heure d'analyser les relations mères-filles dans *Ravages* et *Les belles images*. De fait, « les identifications œdipiennes jouent [...] un rôle essentiel dans la constitution du Moi²⁴² » et peuvent donc avoir un impact sur la construction des personnages.

²³⁹ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 180-181.

²⁴⁰ Laurie Laufer, « Simone de Beauvoir et la psychanalyse : haine, attrait, résistances ? », *L'Homme et la société*, vol. 179-180, n° 1-2, 2011, p. 238, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2011-1-page-236.htm>, page consultée le 15 mai 2022.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 246.

²⁴² Roger Perron et Michèle Perron-Borelli, *Le complexe d'Œdipe*, Paris, PUF, 2005 [1994] (Que sais-je ?), p. 100.

2.1. Ravages : Thérèse et son œdipe maternel

De l'Œdipe inversé...

Pour *Ravages*, une lecture œdipienne a déjà été proposée dans le mémoire *Érotisme, androgynie et mortifère : le rapport au corps dans l'écriture-femme. Analyse de « Ravages » de Violette Leduc*, réalisé par Célia Didier et supervisé par Jean-Louis Tilleuil en 2017. Cette analyse s'appuie principalement sur la thèse d'Alex Hughes, *Violette Leduc : mothers, lovers and language* (1994), de laquelle nous reprendrons quelques éléments. Afin de ne pas empiéter sur les considérations existantes, il s'agit de réinvestir et surtout de nuancer les interprétations de Hughes pour qui *Ravages* serait un roman initiatique qui montre comment Thérèse parviendrait à investir pleinement sa féminité à travers plusieurs ruptures décisives. Selon lui, Thérèse ne peut se placer en tant que sujet autonome à cause de son lien primaire avec sa mère. Dès lors, ce serait grâce à Marc, figure paternelle et phallique, qu'elle se rendrait compte des problèmes relationnels qu'elle entretient avec sa mère et qu'elle reporterait son désir sur celui-ci. Cependant, il semble que d'autres interprétations peuvent être apportées.

Thérèse, nous l'avons vu, témoigne d'un lien maternel fort et ambigu. Elle n'a pas connu son père et, bien qu'en nous renseignant, nous découvriions l'importance de la grand-mère de Violette Leduc, cette dernière n'apparaît pas dans *Ravages*. Pour Thérèse, sa mère est donc la seule qui compte. Comme étudié ci-dessus, dès l'enfance, elle manifeste une forte peur de l'abandon. Or, si le complexe d'Œdipe devait théoriquement avoir pris ou prendre fin²⁴³, c'est à huit ans que Thérèse demande sa mère en mariage²⁴⁴. C'est également à cet âge que sa mère tombe malade et qu'elle craint de la perdre : « Tu te souviens de ma grippe espagnole ? Tu ne quittais pas mon lit. Comme tu m'aimais ! Tu avais huit ans, dit-elle avec nostalgie²⁴⁵ ». Plus tard, quand sa mère est sur le point de se marier, Thérèse exprime un refus, à nouveau par peur de l'abandon : « Elle ne se mariera pas et je travaillerai pour elle²⁴⁶ ». Ainsi, à chaque menace que la mère s'en aille, Thérèse ne veut pas être délaissée. De plus, elle se montre jalouse envers son beau-père, même à l'âge adulte :

- Pour oublier quoi ? dit ma mère avec une grossièreté affectée.
- Que le dimanche et les autres jours je suis de trop entre toi et lui.

²⁴³ Cette phase survient généralement entre trois et six ans.

²⁴⁴ « J'avais huit ans lorsque je l'ai demandée en mariage, mais elle a refusé ». V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 67.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 451.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 82-83.

Tout ceci peut être interprété comme une prolongation du lien primaire entre mère et fille qui débouche sur une sorte d'Œdipe inversé. En effet, selon Freud, il y a un lien fondamental qui attache l'enfant, peu importe son sexe, à sa mère : il s'agit du processus d'identification primaire²⁴⁸. Par la suite, la jeune fille doit se défaire de cet attachement exclusif et le reporter sur son père. Il y aurait donc deux versants à l'Œdipe, « l'un prenant pour objet électif le parent de l'autre sexe, et l'autre le parent du même sexe²⁴⁹ ». Dans le cas de Thérèse, n'ayant pas connu son père et donc n'ayant pas la possibilité de se défaire des premiers liens maternels, elle est peut-être restée dans cette phase d'identification primaire qui s'est convertie en identification œdipienne. Ce lien primitif est d'ailleurs extrêmement fort et exprimé à de nombreuses reprises, comme nous l'avons vu. La mère est très importante pour Thérèse, sauf quand cette dernière est avec Cécile : la deuxième partie de *Ravages*, qui compte près de cent-cinquante pages et met en avant la relation entre les deux femmes, ne fait pratiquement aucune mention de la mère. Cécile peut donc être interprétée comme un substitut maternel pour Thérèse puisque, quand elles sont ensemble, ni elle ni sa mère ne s'inquiètent pour l'autre et la peur de l'abandon se déplace vers cette autre femme.

... à sa disparition

Par ailleurs, il y a une inversion des rapports mères-filles particulièrement intéressante. Celle-ci se dessine à travers une métaphore en arrière-plan : à plusieurs endroits, nous observons un rapprochement entre Thérèse et l'image d'une jeune/petite fille. Cette image peut renvoyer à deux choses.

Dans un premier temps, être jeune fille signifie garder sa virginité vis-à-vis des hommes. Quand Thérèse se retrouve pour la première fois dans une chambre d'hôtel avec Marc, ce dernier l'invite à un rapport sexuel et elle pense : « Je ne peux pas. Je me veux *jeune fille* jusqu'à la fin, je me veux séparée d'eux, je me veux hors d'atteinte. Je ne veux pas qu'ils entrent dans mon trésor. [...] Je m'aime *jeune fille*²⁵⁰ ». Cependant, sa virginité a déjà été perdue une

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁸ R. Perron et M. Perron-Borelli, *Le complexe d'Œdipe*, op. cit., p. 98.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 60-61. Nous soulignons.

première fois avec Isabelle²⁵¹, puis avec Cécile. À ce propos, Thérèse dit : « J'ai eu un enfant : j'ai eu Isabelle qui m'a faite femme. Mon enfant, c'était elle²⁵² ». De même avec Marc : « J'avais un petit, Marc ! Je l'aimais. Ce petit, c'était toi. [...] Ta présence c'était mon enfant²⁵³ ». En n'étant plus vierge, Thérèse deviendrait ainsi une femme.

Dans un deuxième temps, être jeune fille s'apparente au fait de ne pas avoir d'enfant, ce qui nous renvoie à l'interdit posé par la mère qui est brisé quand Thérèse tombe enceinte. Après l'annonce de sa grossesse à Marc, elle lui demande de la sortir de cette situation : « Je veux redevenir une *jeune fille*²⁵⁴ ».

Par conséquent, Thérèse deviendrait mère à deux reprises. D'abord symboliquement, puisqu'elle n'est plus vierge et entretient une relation amoureuse avec différentes personnes, Isabelle, Cécile, puis Marc, qu'elle considère comme ses enfants ; il n'y a donc plus de complexe d'Œdipe lors de ces relations, car son cœur a fait place à quelqu'un d'autre. Il s'agit d'un transfert de l'objet d'amour maternel. Ensuite virtuellement, puisqu'elle tombe enceinte de Marc et accueille ainsi une autre personne dans son ventre.

Après l'avortement, sa mère se réjouit : « Ta petite taille. Tu as retrouvé ta petite taille, dit-elle²⁵⁵ ». Dès lors, « retrouver sa petite taille [de jeune fille] » renverrait à quitter le stade amoureux et ne plus être enceinte pour que, peut-être, se restaurent les liens primaires avec sa mère et qu'elle retrouve son Œdipe, unique promise²⁵⁶, d'autant plus qu'elle rompt peu de temps avant avec Marc et efface ainsi toute relation amoureuse. Néanmoins, il s'agit de nuancer cette interprétation — qui se rapproche de celle de Hughes²⁵⁷ —, puisque après l'opération, le roman se conclut sur : « Pour la première fois, ses paroles [de sa mère] n'avaient pas de résonnance en moi. J'étais seule. Enfin seule²⁵⁸ ». Nous pouvons supposer que cette solitude renvoie au fait que Thérèse se soit affranchie de sa mère et du lien qui la reliait à elle. En s'empêchant de devenir réellement mère, elle annule le complexe d'Œdipe et l'identification qu'il instaurait. Certes, elle retrouve sa « taille de petite fille », mais elle n'est *définitivement*

²⁵¹ Un an avant sa rencontre avec Denise (alias Cécile), Violette Leduc se lie d'amour avec Isabelle P., une étudiante du même collège qu'elle. Toute cette idylle est racontée dans la première partie de *Ravages*, publiée séparément dans V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 1966.

²⁵² V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 61.

²⁵³ *Ibid.*, p. 440-441.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 441.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 478.

²⁵⁶ « Sur ma rétine, elle sera toujours la fiancée ». *Ibid.*, p. 67.

²⁵⁷ Selon Alex Hughes, en dehors du discours féministe que porterait *Ravages*, la fin est à interpréter comme suit : « That this accompanies her ejection of the baby/penis is suggested by Thérèse's account of the circumstances in which she awakens from the torpor that engulf her after she aborts : "Je revenais au monde [...]". Thérèse's word indicate that she is reaffirming her relationship with the mother from whom her defection to Marc has distanced her ». Alex Hughes, *Violette Leduc : Mothers, Lovers and Languages*, Londres, Maney, The Modern Humanities Research Association, 1995, p. 70-71.

²⁵⁸ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 478.

pas comme sa mère, puisqu'elle n'a pas (et n'aura jamais) d'enfant. Elle brise donc le miroir qui se dressait entre elles pour construire un chemin qui lui est propre.

Œdipe malade

Ainsi, nous constatons en Thérèse un personnage fragilisé qui n'est parvenu qu'à la fin du roman à se détacher de l'emprise maternelle. Les théories du conflit œdipien mettent toutes en avant une dynamique semblable, à savoir : « le passage d'une période de relation duelle à une période de relation triangulaire [...]. Ce passage est capital parce qu'il [...] détermine la qualité des rapports avec autrui²⁵⁹ ». Or, Thérèse n'a pas connu son père et aurait donc été *piégée* entre la phase précœdipienne (dite d'identification symbiotique) et la phase œdipienne, où une seule des deux entités prévaut. En l'absence d'un modèle parental autre, Thérèse se raccroche à sa mère et cherche à lui ressembler et à soustraire ses volontés pour les siennes. En effet, l'objet d'amour premier pour elle — sa mère — tend à être sujet : il y a une confusion des limites du « moi » et du « non moi » : « Je lui avais tout sacrifié²⁶⁰ », dit-elle. Un exemple flagrant est lorsque Marc interroge Thérèse sur son désir d'avoir des enfants, celle-ci répond : « Je ne crois pas que je les aime²⁶¹ ». Son incertitude révèle ainsi peut-être l'appropriation de l'avis de sa mère au détriment de son propre jugement, ce qui la rend satisfaite, car elle pense à elle « avec une couronne de lauriers, avec une croix d'honneur sur [s]on tablier d'écolière²⁶² ». Selon Freud, il s'agirait d'un « Œdipe malade », qui a échoué dans sa fonction structurante²⁶³. Même si les conséquences d'une telle situation ne sont pas forcément fâcheuses, Thérèse manifeste une certaine *névrose* dans l'*addiction* qu'elle porte aux gens qu'elle aime et qui croisent sa route. Or, cette caractéristique est plutôt surprenante pour un personnage représentant une femme des années cinquante, d'autant plus qu'à l'époque, la finalité principale était justement d'avoir des enfants...

²⁵⁹ Claudie Millot, « Le conflit œdipien », in Bernard Golse (dir.), *Le développement affectif et cognitif de l'enfant*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015 [5^e éd.] (Médecine et psychothérapie), p. 202.

²⁶⁰ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 452.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

²⁶² *Ibid.*, p. 435.

²⁶³ « il ne peut réussir dans cette fonction que si, sur la base de processus premiers d'individuation capable d'établir nettement la distinction sujet-objet, les conflits œdipiens prennent une netteté suffisante, et peuvent déboucher sur une "heureuse résolution". Il est des circonstances où les meilleures conditions d'une telle évolution ne sont pas réunies. Ce sont toutes les situations qui risquent de rendre flous les personnages parentaux [...]; toutes les situations où restent incertains les repères qui permettraient de distinguer les sexes et/ou les générations : [...] enfants "sans père"... » R. Perron et M. Perron-Borelli, *Le complexe d'Œdipe*, op. cit., p. 122.

2.2. Le père de Laurence ou sa désillusion

La relation entre Laurence et Dominique dans *Les belles images* est aux antipodes de celle de Thérèse et sa mère dans *Ravages*. D'après les considérations précédentes, nous avons découvert un lien particulièrement conflictuel, avec un certain manque d'amour. En même temps, Laurence entretient une relation beaucoup plus forte avec son père : face à sa mère, il lui est « impossible de [la] laisser attaquer son père²⁶⁴ », car elle n'a jamais pris le parti de sa mère. Ainsi, elle l'idéalise considérablement : « – Ce que je peux, tout le monde le peut. Je ne suis pas une exception. – Moi je trouve que si, dit tendrement Laurence²⁶⁵ ». D'ailleurs, elle dit de lui qu'il suscite l'amour qu'elle n'éprouve pour personne d'autre, tandis qu'elle a horreur de Dominique. À l'instar de Thérèse envers sa mère, Laurence est très attachée à son père qu'elle n' imagine pas perdre et grâce à qui elle ne se sent pas seule (« Tout de même, moi j'ai papa²⁶⁶ »). En outre, la différence de traitement entre ses deux parents se remarque à plusieurs reprises : elle voit son père presque comme éternel, « resté si jeune, le plus jeune de tous²⁶⁷ », tandis qu'elle voit sa mère vieillir, ayant un « cou de très vieille femme²⁶⁸ ». La considération que ses parents lui portent semble aussi inégale : quand elle consulte sa mère, celle-ci répond sur la défensive : « – J'ai quelque chose à te demander... – Quoi donc ? La voix de Dominique est froide²⁶⁹ », alors que son père est « Tout de suite attentif, accueillant et ne connaissant pas d'avance la réponse²⁷⁰ ». D'ailleurs, elle le considère comme seul capable de l'épauler.

Ces comportements peuvent également être interprétés sous l'angle du complexe d'Œdipe. Ainsi, à côté de l'amour profond qu'elle éprouve pour son père, Laurence ressent une certaine jalousie envers sa mère. Après son voyage en Grèce seule avec son père, elle apprend que ses parents envisagent de se remettre ensemble après de longues années de séparation, ce qui provoque un sentiment profond d'incompréhension et de révolte, où est exposé explicitement Œdipe : « Je suis tout simplement jalouse. Œdipe mal liquidé, ma mère demeurant ma rivale. Électre, Agamemnon. Est-ce pour cela que Mycènes m'a tant émue ? Non. Je suis jalouse²⁷¹ ». Le complexe d'Electre mentionné serait l'équivalent du complexe d'Œdipe pour les chercheurs attentifs à la différence des genres. Simone de Beauvoir explique d'ailleurs ce complexe dans *Le deuxième sexe* :

²⁶⁴ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 15.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 106.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 146.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 114.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 179.

[...] c'est une abdication profonde du sujet qui consent à se faire objet dans la soumission et l'adoration. Si le père manifeste de la tendresse pour sa fille, celle-ci sent son existence magnifiquement justifiée ; elle est dotée de tous les mérites que les autres ont à acquérir difficilement ; elle est comblée et divinisée. Il se peut que toute sa vie elle recherche avec nostalgie cette plénitude et cette paix²⁷².

Chez Laurence, il n'y a pas d'abnégation envers son père, mais une idéalisation et admiration telles qu'elle voudrait atteindre et comprendre le bonheur qu'il exprime. Elle fait de son voyage l'objet de sa quête, afin de percer « le secret qui le rend si différent de tous²⁷³ » et d'elle-même. Une grande déception l'emporte quand elle découvre qu'il n'y a *rien* : « Ce n'était donc pas vrai qu'il possédait la sagesse et la joie et que son propre rayonnement lui suffisait ! Ce secret qu'elle se reprochait de n'avoir pas su découvrir, peut-être qu'après tout il n'existait pas. [...] elle le sait depuis la Grèce²⁷⁴ », et ressent cela comme un véritable abandon voire une trahison. Pour Laurence, son père n'est pas « d'une autre espèce » que la radio « qu'il accusait de mensonge et de servilité », alors qu'elle le voyait comme ayant « trouvé la sérénité par deçà le désespoir²⁷⁵ ».

Comment dès lors interpréter la relation de Laurence et sa mère au regard de celle avec son père ? La relation maternelle serait la cause du mal-être de Laurence qui remonterait dès l'enfance, quand Dominique a veillé à en faire une image²⁷⁶. En faisant cela, elle a cherché à projeter sur sa fille un miroir qui ne lui ressemble pas, ce qui a provoqué un sentiment de manque : « Maman, avec son bel appartement, ses toilettes, sa maison de campagne, quel enfer l'attend ! Et moi ? Je ne sais pas. Il me manque quelque chose que les autres ont...²⁷⁷ ». De fait, il est impossible d'être comme les images, elle ne peut qu'essayer de les imiter. Avec le temps, Dominique n'a plus cherché à la faire lui ressembler et Laurence a tenté de s'en détourner. Elle a donc toujours préféré son père qui lui semblait capable de lui insuffler autre chose. Cependant, il s'agit là aussi d'une illusion et toutes les projections et idées qu'elle se faisait de lui se révèlent fausses : lui-même était une « belle image », construite et idéalisée par elle, opposée au portrait de sa mère : « Et de nouveau fond sur elle l'image qu'elle refoule avec le plus de violence, qui surgit dès que sa vigilance se relâche : Jean-Charles, papa, Dominique, souriant comme sur une

²⁷² S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 39.

²⁷³ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 152.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 179.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 180.

²⁷⁶ En effet, nous pouvons lire à propos de Laurence : « Elle a toujours été une image. Dominique y a veillé, fascinée dans son enfance par des images si différentes de sa vie, toute entière butée — de toute son intelligence et son énorme énergie — à combler ce fossé ». *Ibid.*, p. 21.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 83.

affiche américaine vantant une marque de *oat-meal*²⁷⁸ ». Nous pouvons interpréter ce tableau comme une dénonciation des stéréotypes de l'époque, de la famille parfaite, publicitaire et fausse, que le bonheur ne suit pas. Dès lors, ce que déteste Laurence en elle-même et chez sa mère serait l'inéluctabilité de la répétition d'un modèle qui la condamne à la relativité, à l'insignifiance et à l'exclusion²⁷⁹.

En définitive, Laurence comme Thérèse sont marquées par une relation particulière à la mère qui tantôt s'inscrit presque dans une subordination, tantôt dans un rejet. Pour Thérèse, Œdipe ne peut pas vraiment exister puisqu'elle n'a pas connu son père, ce qui fait qu'elle expérimente une relation très fusionnelle — et complexe — avec sa mère, seul objet d'amour et d'admiration possible. Elle va ainsi aller jusqu'à soustraire ses propres idées et besoins pour le bien-être maternel, en refusant par exemple de devenir mère à son tour. De son côté, Laurence vit une relation froide et de gêne avec Dominique, comme si elles ne se connaissaient pas vraiment. En réalité, à force de se construire une image et d'avoir voulu faire de même envers sa fille, il semble que Dominique apparaisse comme une véritable étrangère pour Laurence, ce qui est à l'opposé de l'authenticité supposée qu'elle attribue à son père. Jusqu'à la fin, elle croit en la possibilité d'être heureuse comme lui, mais découvre qu'il n'est pas si exceptionnel.

Le traitement des noms et surnoms est révélateur : le lecteur ne connaît jamais le prénom de la mère de Thérèse et du père de Laurence. Ceux-ci, en étant désignés comme « ma mère », « maman », « papa » et « mon père », incarnent des figures idéales et non singulières que Laurence et Thérèse placent sous des rôles définis, tels que le lecteur peut se les représenter, et qui correspondraient à ceux véhiculés dans les années cinquante et soixante. Cependant, d'Œdipe malade à Œdipe trompeur, les deux héroïnes entretiennent un rapport définitivement ambigu envers leur mère, ce qui laisse supposer que leur propre rapport au monde est tout autant particulier et qu'elles s'éloignent elles aussi des personnages traditionnels féminins.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 175.

²⁷⁹ Adeline Caute, *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain : 1945-1968*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 285.

Chapitre 2 : Quand la mère est absente

Dans *La mujer nueva* et *Entre visillos*, les héroïnes principales, Paulina et Natalia, n'ont pas de mère, ce qui complique davantage l'étude de la transmission du schéma familial. Cette absence se retrouve dans de nombreux romans espagnols de cette époque : en Espagne, « la orfandad materna es, de hecho, muy frecuente en la novela de protagonismo femenino de posguerra²⁸⁰ ». Cette récurrence révèle peut-être une faille dans le modèle familial et maternel qui, en étant absent des romans, est remis en question. Le complexe d'Œdipe est ainsi également mis à mal puisqu'il n'est pas possible pour les protagonistes de préférer l'un ou l'autre parent, d'autant plus que Paulina est adolescente quand sa mère décède, ce qui la prive d'un moyen d'identification et d'éducation important.

En effet, Paulina perd sa mère Isabel quand elle a quinze ans, fait à peine énoncé dans *La mujer nueva*²⁸¹, après une maladie qui l'avait envoyée vivre chez sa grand-mère plusieurs années avant le décès. Des quelques souvenirs d'enfance et d'adolescence évoqués, le portrait qu'elle dessine de sa mère n'est pas valorisant. Cette dernière est très absente et semble s'être renfermée et dédiée à la religion : « Se consolaba en la iglesia. Allí pasaba las tardes y parte de las mañanas²⁸² ». Sa fille en garde ainsi l'image plutôt négative d'une femme triste avec « los ojos enfermos de llorar²⁸³ », sans exprimer de manque. Si c'est précisément à l'adolescence qu'elle est censée se détacher de ses objets œdipiens, il semblerait que Paulina ait déjà vécu la séparation maternelle et parentale bien avant la mort d'Isabel, étant donné la relation traumatique qu'elle relate. Elle se souvient par exemple de la souffrance qu'elle ressentait enfant quand son père « insultaba a su madre, que lloraba en la habitación de al lado²⁸⁴ ».

Dans *Entre visillos*, la mère de Natalia meurt pendant son accouchement, ce qui fait qu'elle ne l'a jamais connue. La différence d'âge impliquant différentes conséquences de la mort d'un proche, le vécu de Natalia sera très différent de celui de Paulina.

1. L'ébranlement du mythe familial et le rôle du père

Face à l'absence de sa mère et pour la remplacer, Paulina va édifier une nouvelle image maternelle. En effet, étant donné la relation négative entre elle et Isabel, elle va se trouver une

²⁸⁰ N. Cruz-Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », art. cit., p. 108.

²⁸¹ « ya que la madre de Paulina había muerto hacía años... » C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 88.

²⁸² *Ibid.*, p. 76.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 64-65.

mère de substitution idéale, à savoir Mariana Nives qui vit comme elle à Villa de Robre et qui est la mère de son futur petit-ami : « A la imagen de su madre, Paulina oponía la de la señora Nives, la mujer del dueño de la fábrica de quesos y mantequilla²⁸⁵ », qu'elle voit comme « una especie de ídolo²⁸⁶ ». Cette exaltation se ressent jusque dans la description des vêtements portés par Mariana qui se « vestía muy bien²⁸⁷ » et qui diffèrent donc de ceux de sa mère qui « solía vestir de hábitos negros o morados, hábitos que se impregnaban de un olor a sudor y a incienso²⁸⁸ ». Plus que la femme, Paulina admire le couple que Mariana forme avec Miguel : « cómo le gustaba la amabilidad con que don Miguel se ocupaba de su mujer, y cómo le gustaba verlos juntos siempre, y saber que habían ido juntos de viaje, y saber que siempre decían la verdad²⁸⁹ », jusqu'à les idéaliser exagérément selon leur fils.

Pour Natalia, l'objet maternel n'existe pas et elle n'en parle que très peu. Ainsi, il ne s'agit pas d'une restauration de la relation maternelle, sinon d'une imagination de celle-ci à travers la constitution d'un portrait idéal, personnel et positif. À propos de sa mère, elle dit que « como no la he conocido, me la he inventado a mi manera²⁹⁰ ». Contrairement à ses sœurs ainées et contrairement à Paulina, Natalia n'a connu que son père, seule figure parentale valide durant sa petite enfance.

Si souvent les pères veufs participent aux soins quotidiens de leurs enfants face à la perte de la mère, leur présence peut être vécue très différemment, comme c'est le cas pour Paulina et Natalia. En effet, dans *Entre visillos*, la relation semble s'être détériorée avec le temps. À plusieurs reprises, Natalia se remémore l'entente qui régnait entre eux quand ils vivaient ensemble à la campagne :

Antes tenía trabajo en una finca y las hermanas mayores se educaban con una tía, ella vivía con el padre en la finca y estudiaba por libre en el Instituto. Cazaba y montaba en bicicleta. Su padre y ella se entendían bien entonces, cuando estaban en el campo, hasta que empezaron a tener dinero y se vinieron todos juntos a vivir²⁹¹.

Elle regrette souvent cette différence de comportement et son père lui-même se rend compte du fait que « Las cosas cambian²⁹² », mais il dédramatise cela. Malgré les gestes affectueux et la

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁹⁰ C. Martín Gaite, *Entre visillos*, op. cit., p. 208.

²⁹¹ C. Martín Gaite, *Entre visillos*, op. cit., p. 240.

²⁹² *Ibid.*, p. 255.

considération qu'il lui porte, Natalia peine à communiquer avec, puisqu'il « no suele escuchar ni hacerse cargo de las necesidades de nadie²⁹³ ». Elle n'ose ainsi pas se confier sur les choses qui la touchent profondément, comme sur son désir d'aller étudier à Madrid.

Cependant, bien que difficile, la relation entre Natalia et son père est plus saine que celle qu'entretiennent Paulina et don Pedro Goya. Ce dernier est en effet décrit comme un homme violent et irrespectueux dont elle n'ose pas parler : « Le daba vergüenza decirle a Víctor que su padre blasfemaba como un carretero, que tenía un genio del demonio, que, a pesar de su carrera y de presumir de señor, era grosero con su madre, a la que había llegado a golpear cuando le hacía reproches por celos²⁹⁴ ». Don Pedro, de son côté, se comporte de manière un peu contradictoire avec Paulina. Quand elle était petite, il « la trataba con gran cariño²⁹⁵ », mais par la suite il est devenu violent avec elle, regrettant de ne pas avoir eu un fils²⁹⁶. De plus, il la considère comme une réelle déception et la rabaisse dans sa confiance en elle, par exemple en lui disant : « ¿Qué hace uno con un demonio de chica que ni siquiera es guapa?²⁹⁷ » Les sentiments affectueux de sa fille à son égard se sont donc progressivement éteints, « hasta que ya siempre le asqueó²⁹⁸ ». Davantage que Natalia, Paulina exprime un véritable rejet de ses parents et de ce tout qui les entoure : elle a grandi « con la idea obsesiva de ser absolutamente lo contrario de lo que habían sido sus padres²⁹⁹ ». Par exemple, son père était aussi très impliqué dans la religion, mais ça ne l'a pas empêché de tromper Isabel³⁰⁰, ce qui fait que Paulina a développé une aversion pour tout ce qui touche à l'Église. Nous pouvons voir que le rejet paternel se confirme et transparait à nouveau dans l'idéalisation de Mariana qui reconnaît Paulina comme très différente de ses parents, éloignée de la religion, puisqu'elle la surnomme « la atea³⁰¹ ». De plus, quand don Pedro meurt pendant la guerre civile, elle n'exprime aucune tristesse. Elle s'était d'ailleurs plus inquiétée et renseignée sur les Nives que sur son père : « Supo que a don Miguel y a Mariana no les habían hecho ningún daño. [...] Sólo la preocupaba saber lo que había sido de Eulogio³⁰² ».

²⁹³ *Ibid.*, p. 212.

²⁹⁴ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 64.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁹⁶ En effet, à plusieurs reprises, un comportement violent se remarque de la part de don Pedro, comme lors de cet épisode : « Paulina recibió un par de bofetadas de parte de don Pedro, siendo ya una mujer ». *Ibid.*, p. 80.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 76.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁰⁰ « muy amigo de los curas, muy metido en la iglesia, que organiza procesiones y luego tiene... amigas ». *Ibid.*, p. 64.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

³⁰² *Ibid.*, p. 99-100.

Avec la mort du(des) parent(s) et la relation paternelle compliquée, le mythe familial est attaqué et, avec lui, « le sentiment d'appartenance familiale est ébranlé³⁰³ ». En effet, Paulina et Natalia manifestent une sorte de repli face à leur famille dont les figures parentales heurtent à la construction identitaire. Or, comment être fille d'une mère morte pour devenir mère à son tour ? Il faut peut-être faire appel à de nouvelles ressources auxquelles s'identifier au fur et à mesure. De fait, en l'absence d'une mère, qui peut faire office de miroir ?

2. Les substituts de la mère

Parmi les figures existantes pour encadrer Paulina et Natalia, nous relevons trois catégories : les grands-parents, la fratrie et la famille élargie. Ceux-ci agissent comme de réels substituts et acteurs dans l'éducation des personnages.

2.1. Les grands-parents : Mamá Bel

D'abord, les grands-parents sont souvent associés à des protecteurs et consoleurs. Dans *La mujer nueva*, Paulina a passé une grande partie de son adolescence chez sa grand-mère à Madrid, où elle a étudié le baccalauréat. « Mamá Bel » est celle qui s'en est le plus et le mieux occupée, « con un interés ansioso³⁰⁴ » et envers qui elle avait confiance. Elle l'a aussi aidée à déjouer les interdits posés par don Pedro, notamment en cachant les relations amoureuses de Paulina. En effet, dans une famille patriarcale, le père « como cabeza de familia, es el encargado de marcar unas reglas de conducta que abarcan todos los aspectos de la vida, desde las relaciones amorosas de las hijas hasta las horas de comer³⁰⁵ ». Or, le fait que don Pedro soit un homme violent laisse supposer qu'il n'aurait peut-être pas accepté que sa fille fréquente des garçons sans le lui demander et que « para vengar el honor de su hija, pegaría un tiro a cualquiera³⁰⁶ » qui s'en approche.

La grand-mère agit donc réellement comme une confidente et permet à Paulina une liberté plus grande, d'autant plus que Mamá Bel croit en son potentiel et veut l'aider à aller de l'avant. Elle lui dit : « Sé que ahí dentro hay algo bueno³⁰⁷ ». Cette phrase est utilisée par Carmen Laforet à de nombreuses reprises. En effet, que ce soit dans *La mujer nueva* ou lors de

³⁰³ Adélie Lorrain et Isabelle Duret, « La fratrie face à une perte parentale : lieu de création et de transformation des émotions », *Thérapie Familiale*, vol. 39, n° 1, 2018, p. 36, URL : <https://www.cairn.info/revue-therapie-familiale-2018-1-page-31.htm>, page consultée le 19 mai 2022.

³⁰⁴ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 61-62.

³⁰⁵ Marina Mayoral, « Introducción », in C. Martín Gaite, *Entre visillos*, op. cit., p. 20.

³⁰⁶ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 63.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

sa longue relation épistolaire avec l'écrivain Ramón J. Sender, Laforet emploie l'expression « hay [algo] dentro de mí³⁰⁸ » qui sonne comme une motivation à aller de l'avant.

À côté de la stabilité apparente et de l'amour qu'elle lui offre, Paulina se détache tout de même des enseignements qu'elle reçoit de sa grand-mère, puisqu'elle « la consideraba también a ella como a una niña muy pequeña, que ignora las realidades esenciales de la vida, y a la que hay que cuidar para que no se entere de ellas³⁰⁹ ». En ce sens, il semble que Mamá Bel agisse davantage comme un soutien que comme un substitut.

2.2. La fratrie : Mercedes

Ensuite, la fratrie permet aussi une certaine compréhension et du réconfort dans une famille orpheline de mère. Dans le cas de *La mujer nueva*, la relation fraternelle ne peut pas s'étudier puisque Paulina « tenía aún un hermano. Un niño llorón que murió más adelante³¹⁰ », tandis que dans *Entre visillos*, Natalia a deux grandes soeurs : Julia et Mercedes. Cette dernière, à presque trente ans, joue un rôle très maternel envers Natalia, à qui elle s'adresse de manière autoritaire : « Hija, Tali, no hables así. Tampoco te han dicho nada. ¡Jesús! – se enfadó Mercedes³¹¹ ». À l'instar de la tante dont nous parlerons ci-après, Mercedes pose des règles de vie, comme lorsque Natalia a été malade et retourne à l'école :

Ni siquiera hoy me querían dejar venir Mercedes y tía Concha, a pesar de que el médico ya me mandó levantar hace tres días; se empeñaron en que si quería venir, había que mandar a buscar un taxi porque esta tarde hacía mucho frío, y que hasta las cinco tenía que reposar³¹².

En société, elle se comporte aussi de la sorte, surveillant notamment le déroulement des sorties et la consommation d'alcool de ses amis, ce à quoi un de ses camarades lui dit « Eres una chica muy maternal³¹³ ». En plus d'être protectrice, Mercedes agit comme un intermédiaire entre ses sœurs et leur tante avec qui il lui arrive de se disputer pour la convaincre, ce qui lui confère une certaine autorité et responsabilité.

L'attitude ainsi décrite de l'ainée l'éloigne cependant du modèle traditionnel de grande sœur, puisqu'il n'y a pas tant d'affection et de confidences entre elle et ses cadettes. Cela se

³⁰⁸ C. Laforet et R. J. Sender, *Puedo contar contigo. Correspondencia*, op. cit., p. 97.

³⁰⁹ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 62.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

³¹¹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 59.

³¹² *Ibid.*, p. 205.

³¹³ *Ibid.*, p. 197.

remarque par exemple dans le lien qu'elle entretient avec Julia : elles sont « dos hermanas que duermen en la misma habitación desde chiquitas³¹⁴ », mais qui n'osent pas échanger sur des points plus personnels. Cette distance se ressent davantage encore avec Natalia : non seulement cette dernière a onze et quatorze ans de moins que ses sœurs, mais en plus elle a vécu une grande partie de son enfance éloignée d'elles, uniquement avec son père. Cette séparation a ainsi peut être freiné l'entente et a fait qu'elle montre des intérêts et un caractère différents des deux autres. De plus, en tant qu'ainée, Mercedes témoigne d'une responsabilité forte envers ses sœurs, mais son influence semble davantage peser sur Natalia que lui offrir un modèle à suivre. En ce sens, elle « se encuentra más cercana del rol de la tía soltera que de sus propias hermanas³¹⁵ », comme l'a analysé Elia Saneleuterio, doctorante en littérature espagnole, dans son étude sur l'archétype de la tante célibataire dans la littérature espagnole et hispano-américaine. En effet, Natalia le souligne : « Me da pena de Mercedes aunque no la quiero mucho, cada vez más separada de todos y más orgullosa, intransigente *como la tía*. Hasta la misma cara se le va poniendo³¹⁶ ».

2.3. La famille élargie : la « tía Concha »

Un troisième substitut parental est la famille élargie et, dans notre cas, il s'agit de la figure de la tante Concha dans *Entre visillos*. Celle-ci vit avec les Ruiz et est d'emblée décrite comme « muy estricta » et qui « vigila estrechamente³¹⁷ ». Saneleuterio a relevé quelques caractéristiques récurrentes de ce protagoniste dans sept romans espagnols et hispano-américains du XX^e siècle, dont celui de Carmen Martín Gaité : le rôle maternel, la dévotion religieuse et le rejet de la sexualité³¹⁸. Pour Concha, le trait maternel est le plus représenté, même si les deux autres sont sous-entendus. En effet, elle est vue comme une personne très protectrice et bienveillante par les amis de ses nièces : « – Es un sol vuestra tía, es como madre, ¿no?³¹⁹ ».

Cependant, selon cette étude, « si bien la familia aparenta haber superado la pérdida y haber alcanzado una situación idílica, con una madre *sustituta* que es piadosa y buena cocinera,

³¹⁴ *Ibid.*, p. 190-191.

³¹⁵ Elia Saneleuterio, « La influencia de la tía soltera en las novelas de protagonización femenina », in Elia Saneleuterio (éd.), *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2020, p. 365.

³¹⁶ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 248. Nous soulignons.

³¹⁷ S. Cajade Frías, « Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura », art. cit., p. 495.

³¹⁸ E. Saneleuterio, « La influencia de la tía soltera en las novelas de protagonización femenina », in *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*, op. cit., p. 360.

³¹⁹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 60.

desde dentro no se vive igual. En efecto, tía Concha influye en el hombre de la casa, para disgusto de Natalia y sus hermanas³²⁰ ». Cette dernière contrôle la maison et va jusqu'à « refinar » don Pedro. Ainsi, pour Natalia, la tante n'a pas non plus une bonne influence sur elles puisqu'elle leur transmet une éducation rigide, à l'instar des modèles véhiculés dans la société de l'époque :

[...] la tía Concha nos quiere convertir en unas *estúpidas*, que sólo nos educa para tener un novio rico, y que seamos lo más *retrasadas* posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, *encerradas* como el buen paño que se vende en el arca y esas cosas que dice ella a cada momento³²¹.

En ce sens, elle agit comme un miroir de son temps, reflétant les stéréotypes qui pèsent sur les femmes. De fait, la tante contrôle les sorties et les amitiés de ses nièces. Cela est particulièrement illustré quand elle croise Natalia dans la rue et qu'elle l'assomme de questions :

- ¿Adónde vas?
- A casa de una chica, a pedirle sus apuntes.
- Una chica, ¿qué chica?
- No la conoces tú, una que vive aquí cerca.
- ¿Y por qué no se los has pedido en clase?
- No ha ido.
- Llámala por teléfono.
- No tiene teléfono.
- ¿Tanta prisa te corren ?
- Sí³²².

La tante se présente donc, plus encore que la grand-mère et la sœur Mercedes, comme réelle transmettrice des normes de la société patriarcale de l'époque qui passaient généralement par l'éducation maternelle³²³.

Chacun de ces substituts a pour vocation de pallier le manque laissé par la mère défunte en termes affectueux et éducatifs, que le père n'est pas capable de combler. Cependant, à travers ces analyses, nous pouvons déceler une certaine « insuffisance » de leur part. De fait, Natalia ressent une grande solitude et constate que « La familia le come a uno³²⁴ ». Sa tante, sa sœur

³²⁰ E. Saneleuterio, « La influencia de la tía soltera en las novelas de protagonización femenina », in *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*, op. cit., p. 365.

³²¹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 254. Nous soulignons.

³²² *Ibid.*, p. 213.

³²³ N. Cruz-Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », art. cit., p. 103.

³²⁴ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 253.

ainée et son père sont trois figures qui limitent sa liberté³²⁵. De son côté, Paulina a ressenti beaucoup d'amour pour sa grand-mère, mais cette dernière meurt quand elle entre dans l'âge adulte. Paulina se retrouve ainsi coupée de tout lien familial durant la guerre, avec Eulogio pour seule personne qui compte.

3. Reproduction et conséquences de la filiation manquée

Étant donné la différence de ces deux situations, nous pouvons supposer que les conséquences de la perte des repères parentaux sont variées et ont des répercussions sur le rapport que les personnages entretiennent avec leurs enfants. Ce point n'est observable que dans le roman de Laforet, puisque Natalia n'est pas concernée par la maternité. Ainsi, dans *La mujer nueva*, « l'abandon » ou « désamour » vécu par Paulina agit comme une blessure institutionnelle. En tant qu'évènement traumatique, il y a un risque pour elle de « reproduction du même » dans son lien de filiation³²⁶ et donc peut-être — nous l'interpréterons comme tel — dans celui qu'elle entretient avec son fils Miguel. La relation défailante que Paulina a eue avec ses parents se voit « répétée » auprès de lui : il y a, en effet, un manque de sentiments maternels. Avant Miguel, elle a accouché d'un bébé mort-né et a fait une fausse-couche, mais ces évènements sont à peine relatés et apparaissent comme si elle n'avait désiré aucune de ces grossesses :

Un año durante el que se hizo el sordo [Eulogio] a las llamadas, a las visitas y a las cartas de su madre... Al fin, cuando Paulina se vino a Villa de Robre, casi secuestrada por Mariana, y le nació aquí un hijo prematuro y muerto, él consintió en venir por obligación...³²⁷ ;

Durante seis meses, Eulogio estuvo en el frente, por el sur. [...] [Paulina] Estaba embarazada y fue entonces cuando se casaron, con un matrimonio de los llamados « militares ». A la vuelta de aquel viaje, Paulina tuvo un aborto de poco tiempo. Quedó asombrada de la pena de Eulogio y del interés ansioso con que preguntaba al médico si es que no podría tener más hijos. Por eso, ella se sintió muy contenta cuando supo que iba a ser madre otra vez. Eulogio estaba entusiasmado y la cuidaba mucho³²⁸.

Il semblerait que ces échecs aient davantage impacté Eulogio. Par la suite nait Miguel envers qui Paulina exprime peu d'amour :

³²⁵ N. Cruz-Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », art. cit., p. 102.

³²⁶ Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente : identification projective et fantasme de transmission*, Paris, Dunod, 2012 [1999], p. 96.

³²⁷ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 45.

³²⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

Paulina no había sido nunca demasiado tierna con Miguel. Había tenido miedo de mimarlo. Pero le divertía hacer cosas con Miguel, *como si fuesen compañeros, más que madre e hijo*. Siempre se habían llevado bien, aunque podían estar separados sin echarse demasiado de menos uno a otro³²⁹.

De très nombreux exemples révèlent qu'elle ne le prend jamais en considération quand il s'agit de faire un choix. Dès le début du roman, tandis qu'elle s'apprête à quitter Eulogio et partir pour deux mois, celui-ci lui dit : « Pero ten en cuenta a Miguel³³⁰ », ce à quoi Paulina pense que « quizás tenía importancia...³³¹ », alors qu'elle n'a pas attendu que son fils revienne de vacances pour s'en aller. À deux reprises, elle envisage aussi la possibilité de l'*abandonner*. D'abord, Paulina songe à partir aux côtés d'Antonio sans penser à Miguel : « Antes, estaba decidida a abandonar a mi propio hijo por Antonio³³² » qui, à nouveau, lui rappelle l'existence de son fils quand ils réfléchissent à leur futur³³³. Ensuite, à l'heure de se consacrer totalement à la religion, Paulina pense le confier à sa belle-mère et lui dit : « Sé que jamás nadie tendría con mi hijito las ternuras y las finezas que tú puedes tener³³⁴ ». De plus, Miguel remarque cette distance et la reproche à Paulina : « mi abuela le dijo estas Navidades a los Vados que tú te querías meter monja de esas que ya nunca más se ven y... y... que ni mi padre ni yo te habíamos importado nunca³³⁵ ». Les seuls moments où Paulina semble le prendre en compte sont d'ailleurs toujours en rapport avec la tâche qu'elle aurait reçue de Dieu. Elle va donc finalement mettre de côté l'idée d'entrer dans les ordres et se dévouer à son fils : « Al final – dijo – había decidido aceptar el matrimonio pensando en Miguel³³⁶ ». La filiation manquée influe ainsi sur la propre conception de la maternité de Paulina.

Dans les quatre romans, le sentiment d'appartenance familial est donc chaotique, voire nul. De fait, qu'il soit absent ou dissonant, le lien maternel — et parental — n'est jamais suffisant pour les protagonistes. Si Laforet, Leduc, Beauvoir et Martín Gaité ont connu leur mère, elles en font pourtant toutes un personnage particulier. Selon l'autrice Fabienne Moine, « les mères disparaissent des romans [...], car leur absence est indispensable à la survie, voire à la création artistique de leurs filles. Cette filiation interrompue devient paradoxalement

³²⁹ *Ibid.*, p. 300. Nous soulignons.

³³⁰ *Ibid.*, p. 32.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*, p. 230.

³³³ « – ¿Miguel ? / Ella se volvió insegura. [...] – No lo perderé del todo... Estoy segura... » *Ibid.*, p. 83-84.

³³⁴ *Ibid.*, p. 284.

³³⁵ *Ibid.*, p. 302.

³³⁶ *Ibid.*, p. 328.

génératrice d'écriture³³⁷ ». Sachant que les œuvres se situent précisément dans un contexte où les mères éduquent leurs enfants sous l'égide de la différence des sexes, nous pouvons voir cette absence comme une porte d'entrée pour les autrices de se détacher, dans leur écriture, du schéma mère-fille « traditionnel » qui supposerait une reproduction continue des stéréotypes.

À défaut d'un modèle classique, les personnages féminins apparaissent plus livrés à eux-mêmes et prennent ou témoignent de choix différents de ceux attendus pour l'époque. En effet, d'après Marianne Hirsch, écrivaine et chercheuse en littérature américaine et comparée, le patriarcat rigide fait de la mère un obstacle pour le développement de l'héroïne, « mientras que, si está muerta o ausente, puede adquirir la categoría de ideal³³⁸ ». Dans les romans espagnols se trouve « el mayor grado de libertad del que tanto las huérfanas como las viudas disfrutarían en una sociedad patriarcal³³⁹ ». Ainsi, la mère morte implique *de facto* une séparation brute et une autonomie nouvelle face au monde. Dans *Les belles images* et *Ravages*, la mère n'est pas vraiment absente, mais, comme nous l'avons vu, la relation avec la fille est tellement ambiguë qu'elle n'apparaît pas non plus comme un modèle de référence. Au vu de ces considérations, nous sommes face à un véritable miroir brisé entre les mères et leurs filles, que ce soit par la mort ou par la relation complexe qu'elles entretiennent, ce qui amène les protagonistes à se construire par elles-mêmes et, dès lors, à se différencier d'un enseignement stéréotypé qu'elles n'ont pas reçu ou dont elles se sont (volontairement) détournées. Le début d'une émancipation aux modèles rigides se dessine ainsi...

³³⁷ Fabienne Moine, « La création d'une communauté poétique féminine et la canonisation d'Elizabeth Barrett-Browning », in Marianne Camus (dir.), *Création au féminin. Volume 3 : Filiations*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007 (Kaléidoscopes), p. 51.

³³⁸ Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, citée dans N. Cruz-Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », art. cit., p. 102.

³³⁹ *Ibid.*

PARTIE III – L’émancipation ou la tentation de la liberté

Questions terminologiques

L’émancipation est un terme qui connaît plusieurs acceptions dont les principales sont en lien avec le domaine du droit civil³⁴⁰ ou du droit romain³⁴¹. Dans notre cas, il est pertinent de se référer au sens figuré. Selon le Trésor de la Langue Française informatisé, l’émancipation désigne l’action de se libérer, de se dégager d’un état de dépendance, que ce soit d’une dépendance morale, des préjugés de son époque...³⁴² S’émanciper se rapporte ainsi chaque fois au fait de sortir d’un état, d’une tutelle ou d’une sujétion de toutes sortes. En ce qui concerne les femmes, l’émancipation passe donc par l’acquisition de droits égaux à ceux des hommes afin de sortir de la dépendance et de la soumission aux stéréotypes qui les environnent.

La liberté se réfère à une situation, à un résultat et non plus à une action *en cours*. En lien avec l’émancipation, elle désigne l’état d’une personne, d’une chose ou d’un processus qui n’est pas soumis à des contraintes externes ou « dont l’action ou la manifestation ne rencontre pas d’obstacle³⁴³ ». Les deux termes sont ainsi étroitement liés, puisqu’ils peuvent se rapporter au même phénomène qui découle ou est déterminé par le refus de toute sujétion. Une femme est dite « libre » d’une part quand elle peut agir et penser par elle-même, d’autre part quand elle n’est plus (ou n’est pas) engagée moralement, religieusement ou juridiquement.

Femmes émancipées, femmes libérées ?

Comme nous l’avons exposé dans la première partie de ce mémoire, le XX^e siècle va de pair avec l’accroissement des libertés et des droits pour les femmes. La situation diffère entre la France et l’Espagne en ce qui concerne la temporalité, mais, dans une ouverture à un état de « globalisation », chaque pays connaît des problématiques convergentes et les luttes féministes en sont un exemple. Pour rappel, l’épouse doit l’obéissance totale à son conjoint dès 1938 et

³⁴⁰ « Acte juridique solennel, ou bienfait de la loi résultant du mariage, par l’effet duquel un enfant mineur est affranchi soit de la puissance paternelle ou de la tutelle, soit des deux... » Définition issue du TLFi, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1537534485;r=1;nat=;sol=1;>, page consultée le 14 juin 2022.

³⁴¹ « Acte qui conférerait à un esclave ou à un enfant le droit d’homme libre ». Définition issue du TLFi, *ibid*.

³⁴² *Ibid*.

³⁴³ Définition issue du TLFi :

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2439964950;r=1;nat=;sol=0;>, page consultée le 14 juin 2022.

jusqu'en 1975 en Espagne, soit dix ans après que la loi française équivalente soit levée, ayant déjà été assouplie en 1938.

Cependant, si l'après-guerre se marque par une émancipation progressive grâce aux nouvelles législations qui ont cours, l'accès à la liberté *totale* n'est pas gagné — peut-il seulement l'être un jour ? — et la théorie diffère souvent de la pratique. La troisième partie de ce mémoire cherche à étudier le reflet de ce mouvement émancipateur et les désirs de libertés tels qu'ils apparaissent à travers la fiction. De fait, les quatre romans semblent mettre en avant une volonté d'insoumission chez les protagonistes qu'elles manifestent de différentes manières et à des degrés divers. Rappelons également que *Ravages*, *Entre visillos*, *La mujer nueva* et *Las bellas images* ont tous été publiés, ce qui reflète déjà une certaine l'émancipation de la parole féminine et de leurs sujets face à la censure.

Chapitre 1 : L'absence d'un modèle

Au niveau textuel et thématique, il est intéressant de constater que l'émancipation passe avant tout par un affranchissement à la mère. En effet, en transmettant les valeurs qui l'oppriment et les modèles traditionnels d'une société patriarcale, la mère devient quelque part complice d'un système intériorisé et relégué de génération en génération³⁴⁴. Avec le reste de la famille, elle est ainsi un obstacle pour l'émancipation de ses filles. La critique littéraire Phyllis Zatlin a étudié les courants littéraires « féminins³⁴⁵ » qui émergent après la guerre civile en Espagne et, d'après elle, le canevas de l'adolescente rebelle contre sa famille est celui que l'on retrouve le plus fréquemment chez les autrices nées dans les années vingt, comme c'est le cas pour Carmen Laforet et Carmen Martín Gaité³⁴⁶. Ce caractère contestataire serait favorisé par la dissolution du noyau familial puisqu'il est plus facile de s'affranchir d'une autorité quand celle-ci est absente ou réduite. De fait, sans modèle « valide », la jeune fille est plus libre de se constituer une identité propre et éloignée des normes³⁴⁷. Carmen Martín Gaité a d'ailleurs analysé les protagonistes féminines des autrices de cette époque et, à partir du personnage d'Andrea de Laforet dans *Nada*, a dressé un portrait dans lequel chacune peut se retrouver : celui de la « chica rara ».

³⁴⁴ N. Cruz Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », art. cit., p. 102.

³⁴⁵ Dans le sens « écrits, produits par des femmes ».

³⁴⁶ P. Zatlin, « La aparición de nuevas corrientes femeninas en la novela española de posguerra », art. cit., p. 36.

³⁴⁷ « la desaparición de la familia nuclear [...] fomenta el espíritu rebelde y disconforme de la adolescente, le quita el apoyo necesario para su desarrollo psicológico y espiritual ». *Ibid.*, p. 37.

Dans ce chapitre, il s'agit de reprendre les caractéristiques de cet archétype pour les appliquer aux personnages de Paulina, Thérèse, Natalia et Laurence, afin de voir comment chacune y correspond. En effet, si au départ le modèle de « chica rara » est surtout attribuable à des adolescentes des romans espagnols³⁴⁸, il nous semble tout à fait pertinent de l'étendre aux romans français et aux personnages adultes. Paulina a « perdu » une partie de son adolescence à la mort de sa mère et ce sentiment de temps perdu a été renforcé par la guerre civile qui coïncide avec son âge de jeune adulte : dans de telles circonstances, sa « rareza » s'exprime plus tard. Il en va de même pour Laurence qui s'est mariée et a eu des enfants relativement jeune, ce qui apparaît pour elle comme « un choc émotionnel violent » et implique qu'« entre l'intelligence et l'affectivité il ne s'est pas encore établi un harmonieux équilibre³⁴⁹ ».

Afin d'analyser comparativement les personnages, nous nous baserons sur la théorie de Martín Gaité issue de son essai *Desde la ventana : enfoque femenino de la literatura española* (1987), sur l'article « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet » (2003) de Nuria Cruz Cámara qui étudie entre autres le personnage de Natalia d'*Entre visillos*, ainsi que sur nos propres observations. Par ailleurs, nous étudierons comment ce caractère rebelle amène les protagonistes à s'élever contre les modèles traditionnels et donc à les réinterroger.

1. Les « chicas raras »

1.1. L'ennui et les intérêts divergents

La première caractéristique de la « chica rara » est qu'elle ne partage pas les mêmes centres d'intérêt que les autres filles et femmes de son âge et témoigne ainsi d'un certain ennui face à cela. Dans *Entre visillos*, Natalia préfère dessiner, lire ou écrire son journal intime plutôt que participer aux conversations des autres filles qui « se rien siempre de todo y por las bobadas más grandes³⁵⁰ » ou de sortir au casino avec ses sœurs. Elle est donc perçue comme anormale et, selon son amie Alicia, tenir un journal intime est « cosa de gente desocupada³⁵¹ ». Dans *Les belles images*, lors des repas de famille, Laurence ne parvient pas non plus à prendre part aux

³⁴⁸ « Es precisamente en esta iniciación a ser mujeres (chicas) donde se empieza a manifestar su rareza respecto a los modelos imperantes en la sociedad en la que están creciendo ». N. Cruz Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », art. cit., p. 98.

³⁴⁹ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 43.

³⁵⁰ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 209.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 247.

conversations des autres, car « elle pense toujours à autre chose³⁵² » et « est presque toujours d'un autre avis que celui qui parle³⁵³ ». Par exemple, elle va remettre en question le terme « s'amuser » que Gilbert prononce, en se disant que c'est un mot « dont le sens s'est perdu³⁵⁴ » pour elle. L'ennui est également représenté dans *La mujer nueva*, même si celui-ci semble s'être dissipé « desde que [Paulina] se sentía lanzada a los pies de Dios³⁵⁵ ». Avant cela, elle n'a pas vraiment de loisirs, mais est perçue d'emblée comme différente de ses proches, ce qui est en partie lié à son statut social, plus bas que celui d'Eulogio.

De cette façon, les préoccupations féminines *classiques* telles que le mariage ne sont pas partagées par toutes. Natalia ne se pose pas vraiment la question, mais témoigne d'un refus de prendre part à ce qui lui permettrait de trouver un petit ami. Par exemple, le casino qui était le lieu des rencontres sociales et amoureuses lui fait peur et elle rejette les garçons qui viennent l'y aborder. Selon Marina Mayoral, qui a écrit l'introduction d'*Entre visillos*, la première soirée qu'elle y passe est d'ailleurs un échec : « no es capaz de mantener una conversación intrascendente, seguir una broma, aceptar un cumplido, o entrar en el juego de la coquetería; trata de usted al chico con el que la han emparejado y se niega a salir a la pista porque no sabe bailar³⁵⁶ ». Cette différence d'intérêt se remarque également quand nous la comparons avec son amie Gertru puisque cette dernière se marie au même âge que Natalia. Plus âgées, Paulina et Laurence sont davantage concernées par le mariage, mais le sujet n'est vraiment abordé que dans *La mujer nueva* pour mettre en évidence la liberté de Paulina, puisque Eulogio lui fait à un moment part de l'invalidité de leur union : « eres más libre de lo que crees. Completamente libre. Nuestro matrimonio no llegó a ser registrado. Ni siquiera estás casada ante la ley ni ante nadie³⁵⁷ ». Leur relation peut surprendre le lecteur, car, à l'époque, seul le mariage religieux prévalait. De son côté, Thérèse se marie avec Marc et le désire même si cela ne dure pas.

Par ailleurs, plus qu'un désintérêt et de l'ennui, un manque de projets et d'ambitions se fait ressentir. Laurence remet par exemple considérablement en question le sens de sa vie, car elle pense avoir « régressé³⁵⁸ », s'étant mariée et étant devenue mère jeune, et exprime jusqu'à une impression de « n'avoir plus d'avenir³⁵⁹ ». Il en va de même pour Thérèse qui se limite à

³⁵² S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 41.

³⁵³ *Ibid.*, p. 95.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵⁵ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 317.

³⁵⁶ M. Mayoral, « Introducción », in *Entre visillos*, op. cit., p. 40.

³⁵⁷ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 249.

³⁵⁸ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 43.

³⁵⁹ *Ibid.*

travailler pour (sur)vivre quand elle trouve un poste : « Je n'avais pas soif, je n'avais pas faim, je n'avais pas de projets³⁶⁰ ».

1.2. L'aventure plutôt que l'amour

Une autre particularité dans ces romans est que l'on y rend compte que l'amour de la « novela rosa » qui prévalait en Espagne n'existe pas³⁶¹. En effet, la « novela rosa » se définit comme une « variedad de relato novelesco, cultivado en época moderna, con personajes y ambientes muy convencionales, en el cual se narran las vicisitudes de dos enamorados, cuyo amor triunfa frente a la adversidad³⁶² » et fait partie des genres les plus populaires et les plus diffusés auprès des femmes du milieu du XX^e siècle³⁶³. Cependant, les « chicas raras » s'éloignent de ces personnages à la recherche d'amour, car elles sont davantage tournées vers la recherche d'aventure. Cette particularité ne vaut pas pour Thérèse qui, au contraire, relie son bonheur uniquement aux relations qu'elle vit. De fait, elle n'est jamais vraiment seule et passe d'une relation à l'autre sans moment de pause³⁶⁴. Pour Natalia en revanche, l'amour importe peu. Certaines analyses soulignent qu'à la fin d'*Entre visillos*, elle tomberait amoureuse de Pablo, le nouveau professeur d'allemand, sans s'en rendre compte³⁶⁵. Bien que cette interprétation nous semble valable, elle est loin d'être un événement majeur du roman et la relation qu'ils entretiennent sert davantage à développer l'intellect et le désir d'émancipation de Natalia, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Chez Laurence et Paulina, l'amour est considérablement remis en question, peut-être justement parce qu'elles sont déjà adultes et dans des relations « stables ». En effet, Paulina, au début de *La mujer nueva*, décide de quitter Eulogio et de ne pas prévenir Antonio qu'elle s'en va, mettant donc ses liaisons de côté bien qu'elles soient source de réflexions profondes. Laurence, quant à elle, découvre que l'amour importe peu dans sa quête du bonheur. Elle est d'ailleurs décrite comme souffrant d'une « frigidité du cœur³⁶⁶ », basculant de son amant,

³⁶⁰ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 36.

³⁶¹ Carmen Martín Gaité, « La chica rara », in Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana : enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992 [1987], p. 122.

³⁶² Définition issue du Dictionario de la Real Academia Española : <https://dle.rae.es/novela#5Xfn5n1>, page consultée le 27 juillet 2022.

³⁶³ Matilde Peinado Rodríguez, « "Las mujercitas" del franquismo », *Estudios Feministas*, vol. 24, n° 1, janvier-avril 2016, p. 281-293, URL : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/estufemi.24.1.281>, page consultée le 10 décembre 2021.

³⁶⁴ Au début du roman, Thérèse est avec Cécile, mais elle rencontre Marc. Ainsi, elle va de l'un à l'autre avant que Cécile ne l'abandonne. Thérèse se marie ensuite avec Marc.

³⁶⁵ Se référer notamment à l'introduction d'*Entre visillos* écrite par Marina Mayoral.

³⁶⁶ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 112.

Lucien, à son mari, Jean-Charles, sans vraiment ressentir plus de sentiments pour l'un ou l'autre.

1.3. Les relations sociales et le sentiment de solitude

Si les relations amoureuses voient ainsi leur importance diminuer pour les « chicas raras », leurs relations sociales sont tout autant minimales. En effet, un autre point commun entre les différentes protagonistes est qu'elles n'ont pas beaucoup d'amis. Laurence, par exemple, n'a pas eu de vraie camarade durant son enfance, fait qu'elle reproche à sa mère³⁶⁷. À nouveau, lors d'un repas de famille, elle ne parvient pas à s'intégrer aux discussions et préfère feindre : « elle ne s'était pas beaucoup amusée non plus, mais elle avait fait semblant³⁶⁸ », ce qui souligne un comportement un peu asocial. Par ailleurs, la seule personne avec qui elle pourrait développer une certaine amitié est son collègue et amant Lucien, ce qui rend la relation amicale biaisée d'avance. Dans *Entre visillos*, Natalia a quelques amies dont deux plus proches, Gertru et Alicia, mais qui ne sont pas au même stade de vie qu'elle, et elles en viennent donc à s'éloigner. Chez elle aussi nous observons un caractère asocial qui s'exprime par exemple quand elle va au casino, croise le groupe du petit ami de Gertru et souhaite « "Que no hablen de mí" [...] "Que no me hagan caso ni me pregunten nada"³⁶⁹ ». De son côté, Paulina se sent très seule, car elle dit ne pas être capable de « volcarse como las otras³⁷⁰ ». Ce sentiment de solitude est également fréquent chez Thérèse, mais est à nouveau rattaché à ses relations amoureuses puisqu'elle n'a pas d'amis.

1.4. La maison comme symbole de l'oppression

À un autre niveau, la maison apparaît comme un symbole d'enfermement pour les « chicas raras » tandis que la rue et la nature sont des espaces de libération. En effet, la maison désigne plus largement un microcosme social et se comprend aussi à travers les membres qui y vivent. Afin d'expliquer le lien entre la dualité maison étouffante/nature réconfortante et le caractère « raro » des protagonistes, Carmen Martín Gaité constate que « la casa y la familia se viven, en general, como trabas a este anhelo de pérdida de una identidad condicionada por

³⁶⁷ « Laurence – C'est tout de même important d'avoir une amie ! ai-je dit. / – Tu t'en es très bien passée, m'a répondu Dominique. / – Pas si bien que tu crois ». *Ibid.*, p. 174.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 146.

³⁶⁹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 102.

³⁷⁰ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 221.

normas represivas³⁷¹ ». Le sentiment d'oppression du foyer vaut ainsi pour Natalia qui n'est pas vraiment libre chez elle, car, malgré qu'elle ait une chambre à elle contrairement à ses sœurs, elle est par exemple obligée d'aller étudier dans le salon. Sa maison la fait se sentir « encogida y con muchos deseos de marcharse³⁷² », et elle préfère sortir de chez elle pour faire du vélo ou se promener. De même, Paulina montre une tendance à vouloir fuir sa maison et son village qui « le producía un tedio moral³⁷³ ». Elle va ainsi préférer aller à Madrid, qui apparaît comme « un espacio abierto como lo es una gran ciudad³⁷⁴ » et où, dans sa jeunesse, elle était « cariñosa y expansiva » tandis qu'elle est « tristona y antipática » à Villa de Robre³⁷⁵.

Dans les romans français, la relation au foyer est plutôt ambivalente, peut-être parce que les Françaises avaient plus de libertés à vivre à l'extérieur que les Espagnoles. Laurence ressent une certaine anxiété qui s'étend où qu'elle aille, car malgré son voyage en Grèce qui lui apporte un réel dépaysement, elle n'en reste pas moins opprimée. Thérèse, quant à elle, a un rapport différent avec la maison en fonction de ses relations. Ainsi, quand elle est avec Cécile, la maison acquiert un statut plus « rassurant » pour exprimer son amour puisque l'extérieur est lié à l'interdit³⁷⁶. Nonobstant, elle ne s'y sent pas toujours en sécurité : elle s'obsède sur une soi-disant invasion de puces, sur le fait qu'il y aurait un homme dans le grenier... Tout cela l'empêche de dormir et d'avoir des rapports sexuels. Avec Marc, la maison est tout à fait oppressante puisqu'elle y reste des heures à l'attendre, jusqu'à devenir folle. Ce sentiment d'enfermement est accentué quand elle tente de s'y suicider en ouvrant le gaz.

Dans tous les cas, à un moment donné, les protagonistes vivent chacune l'espace de la maison comme un lieu d'emprisonnement qui restreint leurs libertés ou, plus largement, leur bien-être. En lien avec les membres qui l'abritent, cela désigne un mal-être plus général puisqu'elles ne semblent pas en accord avec les représentations familiales traditionnelles et les rôles qui devraient leur être attribués au sein de ce microcosme. Face à cela s'élève un désir de fuite partagé qui se réalise pour toutes d'une manière ou d'une autre, ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant.

³⁷¹ C. Martín Gaité, « La chica rara », in *Desde la ventana : enfoque femenino de la literatura española*, op. cit., p. 117.

³⁷² C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 263.

³⁷³ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 89.

³⁷⁴ Francisco Juan Quevedo García, « El misticismo en la novela española de posguerra : *La mujer nueva*, de Carmen Laforet », *Philologica canariensis*, n° 14-15, 2008-2009, p. 244, URL : <http://hdl.handle.net/10553/7118>, page consultée le 10 novembre 2021.

³⁷⁵ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 60-61. Villa de Robre est le village fictif où habite Paulina depuis son enfance.

³⁷⁶ Pour rappel, la menace extérieure qui pèse sur leur relation homosexuelle se reflète à travers le « chien policier », le facteur, les voisins qui les surveillent...

2. Quand la différence amène la rébellion

Toutes ces caractéristiques nous montrent que les « chicas raras » se définissent en fait différenciellement par rapport aux autres protagonistes féminines de la littérature de l'époque. De leurs divergences naît également le sentiment d'être incomprises. Laurence illustre cela le plus fortement à travers une question récurrente : « Qu'est-ce que les *autres* ont que je n'ai pas ?³⁷⁷ », ainsi que Natalia qui souhaite que « alguien me consolara y me *entendiera*³⁷⁸ ». Ces distinctions peuvent être nouvellement rattachées à la relation maternelle défaillante puisqu'elle implique une perte des repères qui les oblige à se construire et à réfléchir par elles-mêmes, sans modèle de référence et donc en décalage avec la société. En outre, ce sentiment d'incompréhension témoigne d'une lucidité supérieure qui permet justement aux protagonistes de remettre le monde en question. En effet, leur étrangeté est d'autant plus prononcée qu'elles posent de nombreuses réflexions sur le bonheur : Natalia, Thérèse, Paulina ou encore Laurence n'ont pas l'air foncièrement heureuses. Dans *La mujer nueva*, Paulina dit avoir connu « el sufrimiento como nadie³⁷⁹ » et qu'elle souffrira toujours. Pour Thérèse, « vivre était une trop grande déception³⁸⁰ » et le bonheur semble éphémère, car aussi bien Cécile que Marc lui demandent pourquoi elle n'est pas heureuse avec eux, ce à quoi elle ne sait pas répondre. Sa personnalité névrosée fait qu'elle ne semble épanouie (ou du moins qu'elle tende à l'être) que par rapport à eux, mais il s'agit d'un bonheur tronqué, semblable à celui de la dépendance affective. Laurence, enfin, possède tout ce qu'il *faudrait* pour être heureuse, mais elle ne l'est pas. Selon des analyses, « en dépit des apparences de "nouvelle femme" [...] bien posée entre une profession stimulante, bien rémunérée, et mari, enfants et amant [...], Laurence est rongée de doutes sur elle-même³⁸¹ ». Elle est pourtant convaincue que « tout le monde peut trouver le bonheur³⁸² » et croit l'avoir découvert en Grèce³⁸³ avant de (re)somber dans la dépression à son retour. Ces réflexions sont en quelque sorte le point de départ d'une émancipation en lien avec la recherche d'un épanouissement personnel. De fait, les « chicas raras » témoignent d'une

³⁷⁷ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 7. Nous soulignons.

³⁷⁸ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 255. Nous soulignons.

³⁷⁹ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 65.

³⁸⁰ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 381.

³⁸¹ Marc Bertrand, « "Les belles images" ou la tentation de l'indifférence », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 9, 1992, p. 50, URL : <https://www.jstor.org/stable/45173442>, page consultée le 7 décembre 2021.

³⁸² S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 85.

³⁸³ « Et j'ai su ce que voulait dire ce mot qu'on lit dans les livres : bonheur. [...] Il m'enveloppait tandis que nous mangions du mouton grillé dans une taverne ». *Ibid.*, p. 155.

volonté de lutter face aux sentiments d'ennui, de solitude, d'incompréhension et de tristesse qui les affectent, et aspirent à une certaine autonomie et indépendance.

Par ailleurs, elles sont perçues comme étranges à cause de leur caractère rebelle et marginal vis-à-vis des stéréotypes qui les entourent et leur dénomination même reflète le malaise de cette époque. En effet, l'appellation « chicas raras » nous renseigne d'emblée sur le fait que l'anarchie présumée de ces personnages est en réalité le cri implicite d'une émancipation en cours qui, aujourd'hui, apparaît comme aboutie (ou presque)³⁸⁴. Ainsi, en les désignant comme telles et en décrivant leur comportement comme « presidido por el inconformismo³⁸⁵ », Carmen Martín Gaité souligne et dénonce à la fois le conformisme de l'époque baigné de mal-être à travers des personnages non satisfaits de leur situation. Il est par ailleurs intéressant de rendre compte que les autrices écrivent sur des sujets qu'elles semblent elles-mêmes avoir expérimenté, puisque toutes sauf Martín Gaité ont entretenu une relation difficile ou écourtée avec leur mère³⁸⁶.

Chapitre 2 : Vers un existentialisme ?

D'après l'étude *La femme dans la littérature existentielle* d'Hélène Nahas (1957), les personnages dits existentiels reflètent les préoccupations contemporaines, se situent dans une période qui couvre l'entre-deux-guerres jusqu'à l'après-guerre et sont marqués par une conscience moderne qui témoigne d'un malaise à vivre, d'une angoisse, voire d'un désespoir³⁸⁷. À partir de ces quelques caractéristiques, bien que les romans analysés ne se rattachent pas en tous points à l'existentialisme³⁸⁸, nous pouvons y apercevoir une certaine arrière-pensée interprétable comme telle, par leur visée, leurs thématiques et le recul que nous avons sur eux en les lisant aujourd'hui. En effet, toujours selon Nahas, les jeunes filles de la littérature existentielle détestent ou méprisent leurs parents face auxquels se creuse un fossé infranchissable : « on ne parle plus le même langage, on n'accepte plus les mêmes valeurs³⁸⁹ ».

³⁸⁴ En effet, ce caractère rebelle et étrange pour l'époque est plus courant dans la fiction aujourd'hui.

³⁸⁵ C. Martín Gaité, « La chica rara », in *Desde la ventana : enfoque femenino de la literatura española*, op. cit., p. 116.

³⁸⁶ Carmen Laforet a perdu sa mère à treize ans, Simone de Beauvoir s'en est détachée très jeune afin de mener une vie plus anticonformiste et Violette Leduc a toujours porté le poids de la culpabilité de sa mère.

³⁸⁷ H. Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, op. cit., p. 31.

³⁸⁸ Exception faite peut-être pour *Les belles images*, ce qui n'est pas anodin puisque Simone de Beauvoir était elle-même affiliée à ce courant.

³⁸⁹ H. Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, op. cit., p. 48.

Elles sont toutes des révoltées à des degrés divers contre la morale traditionnelle qui régit leur conduite. Comme nous l'avons fait avec les « chicas raras », il est possible d'étendre ce constat aux personnages adultes (Paulina et Laurence), étant donné la relation ambivalente et difficile qu'elles ont (eue) avec leur mère. Ainsi, d'une certaine manière, les romans se teignent d'existentialisme et l'émancipation qui transparait dans les protagonistes et les thématiques semble inhérente à ces fictions.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu dans l'introduction, l'existentialisme peut aussi se rapporter au féminisme en ce que, selon Beauvoir, la féminité n'est pas une essence ni une nature, mais une situation créée par les civilisations³⁹⁰, répondant ainsi à un déterminisme contextuel. Cependant, pour les existentialistes, ontologiquement, la femme est comme tout être humain — un sujet — puisqu'elle est et a une liberté autonome. Elle devient objet quand elle revêt les traits que d'autres ont sélectionnés pour elle. Dès lors qu'elle se choisit elle-même, elle s'affirme dans sa subjectivité et dans sa liberté, elle existe. L'existentialisme, l'émancipation féminine et le féminisme visent ainsi à aller à l'encontre de cette situation et de ce déterminisme.

Contre le « malaise sans nom »

Nous avons observé que les protagonistes partagent une sensation d'incompréhension et de tristesse difficilement descriptibles. En référence au malaise existentiel, ces sentiments relient précisément l'émancipation féminine et l'existentialisme dans les romans du corpus³⁹¹.

D'une part, une crise existentielle se définit par un profond questionnement que se pose un individu à un moment donné sur le sens de sa vie, son but ou sa valeur. Ainsi, la conscience de l'indéterminisme de l'existence — ou de sa contingence — peut être exprimée par une forte angoisse, par une peur globale et inquiétante qui ne se rapporte à aucun objet particulier³⁹². Sartre traduit cela dans son célèbre roman philosophique *La nausée* dont le titre renvoie à ce sentiment angoissant³⁹³. Les partisans du déterminisme cherchent, à l'inverse, à fuir ce malaise

³⁹⁰ Simone de Beauvoir citée dans Marie-Anne Lescourret, « L'existentialisme est-il un féminisme ? », *Cités*, n° 73, 2018, p. 35, URL : <https://www.jstor.org/stable/44955304>, page consultée le 22 mars 2022.

³⁹¹ Par exemple, Laurence dans *Les belles images* vit une crise existentielle.

³⁹² La plupart de ces termes sont définis dans le glossaire issu de l'ouvrage : G. Vannier, *L'existentialisme : littérature et philosophie*, op. cit., p. 173-177.

³⁹³ « Contrairement à l'écrivain bourgeois qui reflète à ses lecteurs leur idéalisme, leur utilitarisme ou leur esprit de sérieux, il [Sartre] essaie "de restituer l'étrangeté et l'opacité du monde" ». Il nous présente « le "tournis" qu'entraîne le sentiment de l'existence ». François Noudelman et Gilles Philippe (dir.), *Dictionnaire Sartre*, Paris, Champion, 2004, p. 344-345.

en se réfugiant dans des explications naturalistes, ce qui suppose une certaine sécurité. En quelques sortes, ils y échappent.

D'autre part, la féministe américaine Betty Friedan a étudié le « malaise sans nom » dont souffraient les femmes américaines de l'après-guerre dans son livre *La femme mystifiée* (1964) et rend compte qu'il provient de la construction sociale qu'elle nomme « mystique de la féminité ». En effet, pendant longtemps, le fait d'être mère et épouse a été considéré comme le moyen immuable pour leur épanouissement³⁹⁴. Si ces constats sont posés bien loin des avancées idéologiques promues par *Le deuxième sexe* en Europe, une constante se dessine tout de même entre les continents, à savoir, le sentiment de malaise qui émerge : en recherchant le soi-disant plein épanouissement de leur féminité dans la vie conjugale et maternelle, de nombreuses Américaines vont ressentir une sorte d'angoisse, de mal-être, qui se caractérise par un sentiment de vide, d'incomplétude, de fatigue, de détresse, d'insatisfaction... tout comme les protagonistes de nos romans. De fait, ces Américaines ne parviennent pas à s'adapter à l'image massivement véhiculée comme garante de leur épanouissement. Ce sentiment lié à la crise identitaire qu'elles éprouvent est semblable à celui que définissent les existentialistes, car leur finalité est la même : pour accéder à une condition humaine, plutôt que de s'enfermer dans une identité déterminée à l'avance (ici, celle de la femme mystifiée), il faut vivre cette crise existentielle. Non seulement elle doit permettre d'« ouvrir les yeux », mais surtout amener à véritablement saisir sa vie et poser des choix qui constitueront une identité et une existence propres.

C'est précisément vers ces choix de vie différents de leur mère et de ce que la société impose que semblent se diriger Thérèse, Natalia, Paulina et Laurence, chacune à leur manière, que ce soit en refusant le prototype de l'« ángel del hogar » ou en fuyant le « hogar » lui-même.

1. Sortir des normes : casser l'image mère-épouse

Simone de Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, dit que « la société prévoit pour la femme la vie au foyer³⁹⁵ », lui offrant ainsi un équilibre au sein de la répétition et de l'immanence, deux états qui restreignent et dégradent la liberté humaine. En s'éloignant volontairement de cette vie, les femmes peuvent saisir leur liberté³⁹⁶. Avant tout, il s'agit pour les protagonistes de prendre un nouveau départ et de s'affranchir de l'image tant véhiculée de l'« ángel del

³⁹⁴ Betty Friedan, *La femme mystifiée*, trad. de l'américain par Yvette Roudy, Genève, Gonthier, 1964, p. 11.

³⁹⁵ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 228.

³⁹⁶ À noter que la vie de mère au foyer n'est pas forcément synonyme du prison. Elle ne le devient qu'à partir du moment où elle n'est pas voulue consciemment.

hogar ». Pour écrire aussi, Virginia Woolf affirme que toute femme doit tuer l'Ange du foyer, c'est-à-dire « recouvrer une identité autonome et propre³⁹⁷ ». Si cela se passe effectivement dans la vie de nos autrices françaises — et non espagnoles³⁹⁸ —, toutes reflètent ce « meurtre » dans leur fiction. Comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent, la « chica rara » remet en question la « normalité » de ce modèle ultraconservateur tel qu'il était éduqué et transmis en tant que finalité. Sans mère, il y a une possibilité d'ouverture à d'autres modèles.

L'émancipation des « chicas raras » passe d'abord par un ébranlement de la conception traditionnelle de la femme via une attitude différente face au mariage, aux enfants, à la sexualité et au travail. Il s'agit d'étudier comment se positionnent Thérèse, Paulina et Laurence vis-à-vis de ces aspects. En effet, étant donné son âge et le manque d'intérêt qu'elle témoigne pour les préoccupations féminines classiques, Natalia n'est pas tellement concernée sur ce point d'autant plus que, contrairement à ses proches, elle ressent un manquement intellectuel et non pas social ou sentimental : « su propósito primordial es de estudiar y formarse académicamente³⁹⁹ ».

1.1. « Oui, je le veux » ?

Selon José Jurado Morales, docteur en philologie hispanique, dans *Entre visillos*, « de acuerdo con su mentalidad tradicional », l'objectif de toutes les jeunes femmes est de se marier⁴⁰⁰. Cet impératif se retrouve dans les quatre romans où les personnages secondaires (et parfois principaux) semblent tous dans l'engrenage social qui mène au mariage. Pourtant, bien que Laurence soit mariée, ce choix ne paraît pas s'être fait sous sa volonté puisqu'elle dit qu'elle a « toujours été sur des rails⁴⁰¹ » et qu'elle n'a jamais rien décidé. Contrairement à elle, le mariage est plus consenti dans *Ravages* et *La mujer nueva*.

En effet, Thérèse va quitter Cécile et se marier avec Marc, désireuse qu'il ne lui parle pas « comme les autres⁴⁰² » et qu'il ne l'abandonne pas. Cependant, nous pouvons apercevoir à travers les paroles de ce dernier que cette union ne permet pas d'accomplissement quelconque :

³⁹⁷ A. Cauter, *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain : 1945-1968*, op. cit., p. 16.

³⁹⁸ Simone de Beauvoir et Violette Leduc n'ont pas eu d'enfant. Leduc s'est mariée, mais cela n'a pas duré. Au contraire, Carmen Laforet et Carmen Martín Gaité se sont mariées et ont été mères de plusieurs enfants, mais Martín Gaité a divorcé et sa fille s'est suicidée, ce qui rend sa situation moins « conventionnelle » que celle de Laforet qui a été mère au foyer.

³⁹⁹ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 104.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰¹ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 119.

⁴⁰² V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 275.

alors qu'ils sont dans un hôtel après leurs noces, Thérèse lui dit : « Regarde... Nous sommes mari et femme. Tu le vois ? », ce à quoi Marc répond : « Je vois que j'ai la même tête qu'hier⁴⁰³ », preuve que la situation est inchangée. De plus, ils finissent par se séparer.

Paulina va également demander Eulogio en mariage, non pour se conformer à l'identité stéréotypée de l'épouse, mais afin de toucher à la « *realización total, en cuerpo y en alma*⁴⁰⁴ ». Ce dernier l'avertit tout de même sur ses attentes : Paulina, en acceptant d'être sa femme, doit se soumettre à son rythme de vie et à la solitude qu'implique la vie à la campagne⁴⁰⁵. Il lui laisse donc la possibilité de choisir et de se résigner, ce qui est également novateur pour l'époque et nous montre que Paulina prend cette décision en pleine conscience.

Ainsi, le mariage, quand il a lieu, voit son déroulement classique bousculé, puisque Thérèse, tout comme Paulina font elles-mêmes la demande en mariage, alors que cette démarche revenait normalement à l'homme. D'une certaine manière, cela permet aux protagonistes de se saisir de leur relation, ce qui est un premier pas vers l'émancipation.

1.2. De l'adultère au divorce

À l'époque, l'épouse modèle doit être fidèle à son mari et l'adultère était donc vivement réprimé. Pourtant, toutes les protagonistes y ont eu recours à un moment donné et l'idée du divorce plane sur les couples.

La mujer nueva s'ouvre sur la rupture brutale de Paulina avec Eulogio. Celui-ci « tenía la convicción de que no podía impedir a Paulina nada de lo que ella quisiera hacer⁴⁰⁶ », et la laisse donc partir sans explications. Au même moment, elle a l'intention de quitter Antonio avec qui elle entretient une relation parallèle. Pourtant, quand ils se revoient, Paulina promet qu'elle essaiera de défaire son mariage pour lui et il l'encourage à « intentar ese divorcio⁴⁰⁷ ». Après son illumination catholique — que nous analyserons ci-après —, chaque fois que Paulina tend à s'avouer son amour pour Antonio, elle se rend à la messe ou se confesse, comme si elle voulait empêcher le péché de se (re)produire. Elle se résigne donc, mais cette tendance à

⁴⁰³ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 278.

⁴⁰⁴ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 327.

⁴⁰⁵ Elle doit en effet être disposée à « aprender todas las tareas que se exigen a una señora de aldea al tanto de sus tierras y de sus criados [...], a secundarle enteramente en la nueva vida que él había emprendido ». C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 328-329.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 224.

l'adultère qu'elle a vécu auparavant, soutenue par un divorce hypothétique, nous montre tout de même une certaine émancipation face aux normes conjugales. De plus, dans sa jeunesse, elle raconte avoir eu des penchants pour l'amour libre.

De son côté, Laurence s'éloigne également de l'épouse aimante puisqu'elle entretient une relation adultère de manière délibérée avec Lucien. Selon une analyse, prendre un amant malgré sa situation familiale et professionnelle stable lui permettrait « d'établir et affirmer son image de femme affranchie [...] revendiquer sa liberté⁴⁰⁸ ». Pourtant, nous ne connaissons pas les raisons qui l'ont poussée à cela. Certes, son union extraconjugale reflète une certaine liberté et émancipation des codes, mais est-ce pour se construire une image ou est-ce simplement parce que Laurence le ressent et désire vivre un amour plus libre ?

En plus d'avoir des relations qui se chevauchent, Thérèse est bisexuelle, ce qui casse davantage l'archétype de l'Ange du foyer et accentue son émancipation dans une société codifiée. En effet, son attirance pour les femmes est posée dès le début de *Ravages* à travers des allusions à Isabelle avec qui elle a découvert sa sexualité. Sans filtre, elle raconte ses relations sur un même pied d'égalité et décrit ses ébats de manière tout à fait débridée. Par ailleurs, aucune de ses liaisons ne semble durer dans le temps puisqu'elle va quitter Cécile pour Marc qu'elle épouse et dont elle divorcera rapidement. Les engagements perdent ainsi de leur force et de leur symbolique pour Thérèse.

Comme le constate Hélène Nahas, « Bien que l'aventure centrale de la vie de la femme soit encore, pour beaucoup, son expérience amoureuse [...] l'amour n'est pas une occupation authentique, une recherche fondamentale de l'être⁴⁰⁹ ». Toutes les protagonistes, en tant que chicas rares, même si elles sont concernées, semblent détournées de la recherche amoureuse, sauf Thérèse. Certes, ses relations sont le moteur premier de sa vie et sa recherche d'épanouissement est entièrement liée à cela, mais nous constatons qu'elle n'est pas heureuse : l'amour ne la *satisfait* pas ni ne la *détermine*, d'autant plus qu'à la fin du roman, elle semble complètement détachée de Marc et de Cécile. De fait, pour que l'amour conjugal soit heureux, il ne doit pas être une fuite ou un remède, mais une volonté et une union de deux existences autonomes⁴¹⁰. L'amour apparaît donc toujours « hors normes », ce qui contribue à défaire l'image de l'épouse modèle et peut-être à tendre vers plus de *sincérité*.

⁴⁰⁸ M. Lawrence Test, « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir. L'image de la femme dans "Les mandarins" et "Les belles images" », art. cit., p. 22.

⁴⁰⁹ H. Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, op. cit., p. 44.

⁴¹⁰ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 285.

1.3. Le rapport aux enfants et à l'avortement

À côté du mariage, l'autre but dans la vie des femmes est la maternité qui serait l'essence même de leur condition. À nouveau, les protagonistes occupent une position particulière dans leur « rôle » de mères : tandis que Thérèse préfère avorter, Paulina et Laurence entretiennent une relation loin des stéréotypes vis-à-vis de leurs enfants.

« Pour que la maternité garde sa dignité, il faut que la venue dans le monde des enfants soit considérée comme un événement heureux⁴¹¹ », nous dit Nahas. Or, en décidant d'avorter, il y a aussi une certaine préservation de la dignité puisque garder un enfant non désiré ne peut que mettre à mal sa propre existence. Ainsi, quand Thérèse refuse de devenir mère, elle rompt avec les présupposés de son époque tout en affirmant sa liberté. Certes, ce refus n'apparaît pas comme une solution globale viable pour parvenir à dissoudre la hiérarchie⁴¹², mais il s'agit tout de même d'une forme d'émancipation, car cela suppose aussi le refus de mettre son corps à disposition et de se soustraire aux considérations qui réduisent la femme à une entité reproductrice. Il y a donc, par la négation de la maternité, un rejet de l'identité assignée.

Par ailleurs, le rapport aux enfants est tout autant spécifique. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, Paulina ressent peu d'amour pour son fils. Elle ne semble s'en préoccuper qu'à partir du moment où elle peut établir un lien entre Miguel et la religion, puisqu'elle va le considérer comme « una tarea muy clara que Dios le había puesto a ella⁴¹³ ». Quoi qu'il en soit, il y a un « profit » personnel derrière qui annule l'amour désintéressé souvent attribué aux mères.

Laurence aussi va transposer sur son enfant des désirs personnels, à la différence qu'elle manifeste davantage d'amour pour ses filles que Paulina et qu'il n'y a aucun rapport à la religion. En effet, elle désire les élever loin des stéréotypes⁴¹⁴, au grand désespoir de sa sœur Marthe selon qui la privation de l'instruction religieuse est une « grave responsabilité » et ses filles lui reprocheront qu'elle ne leur ait pas laissé « la liberté de choisir⁴¹⁵ ». Cette réaction révèle par elle-même la rigidité des modèles. En outre, à défaut de ne pas se sentir à sa place

⁴¹¹ H. Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, op. cit., p. 95.

⁴¹² Françoise Héritier, *Masculin / Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 357.

⁴¹³ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 206.

⁴¹⁴ De fait, Laurence a décidé d'élever ses enfants laïquement au grand désespoir de sa sœur Marthe : « Depuis leur premier âge, Laurence leur a raconté la Bible et l'Évangile en même temps que les mythologies gréco-latines et la vie de Bouddha ». S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 76-77.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

dans son « rôle » de mère⁴¹⁶, de ne trouver aucune justification à l'existence et donc de ne pouvoir se raccrocher à une quelconque croyance, Laurence va finalement mettre tous ses espoirs en Catherine et dans son éducation qu'elle souhaite libre et sans mensonges.

1.4. Le travail

Finalement, pour aller à l'encontre de l'Ange du foyer, il faut également une certaine disponibilité : « tant qu'on est totalement enfermée dans le travail de la maison, dans les soins à donner aux gosses [...], on n'a pas le temps de penser à soi, de réfléchir à ses propres problèmes et d'en discuter avec d'autres femmes⁴¹⁷ ». En allégeant le poids des tâches ménagères ou en exerçant un travail à l'extérieur rémunéré, la femme acquiert une certaine disponibilité et autonomie financière. Travailler à l'extérieur suppose se faire une place dans la société et donc rencontrer de nouvelles personnes et des opinions divergentes. À l'inverse, rester au foyer implique un isolement et moins de possibilités de prendre conscience de sa situation problématique.

Contrairement à leur statut conjugal, Paulina et Laurence ont toutes les deux un travail rémunéré, l'une en tant qu'institutrice, l'autre dans une boîte de publicité. Même si elles n'ont que peu de relations sociales, leur profession leur confère une certaine indépendance financière et en fait des épouses singulières, non recluses au foyer. Elles témoignent ainsi d'une plus grande autonomie que Thérèse et Natalia, en accord avec leur âge respectif. En outre, nous constatons une certaine évolution dans le roman de Beauvoir. En effet, le mari de Laurence est plutôt avant-gardiste quand il dit « On a vu des femmes réussir dans des métiers qui à priori leur paraissaient interdits⁴¹⁸ » ou encore « Moi, je crois que l'avenir est aux femmes⁴¹⁹ ».

Ainsi, il est profondément existentiel de vouloir casser l'image de mère et épouse. En effet, en se soumettant à cette « esencia de la feminidad⁴²⁰ », la femme se confine dans une identité préfabriquée et suppose être toujours définie *par rapport* à quelqu'un⁴²¹ : il y a une

⁴¹⁶ « À la maison, les enfants m'ont accueillie avec des cris de joie [...]. Je n'avais pas l'impression de jouer à la jeune femme qui retrouve son foyer : c'était pire ». S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 170.

⁴¹⁷ Les Chimères, *Maternité esclave*, Paris, Union générale d'édition, 1975 (10/18), p. 268.

⁴¹⁸ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 99.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ M. Peinado Rodríguez, « "Las mujercitas" del franquismo », art. cit., p. 283.

⁴²¹ En plus de devoir élever un enfant et donc d'en dépendre, « Considérées comme marginales, extérieures à la société, et le devenant véritablement, nous ne sommes admises et reconnues que par l'intermédiaire d'un homme,

perte de l'individualité. Betty Friedan appelle cela « l'existence par procuration⁴²² ». Or comme le dit Nahas, la recherche de l'être est une quête fondamentale qui est « à revivre dans chaque instant et *ne peut être codifiée pour tous*⁴²³ ». La femme est donc totalement libre de se marier et/ou d'avoir des enfants, pourvu qu'il s'agisse d'un choix personnel et volontaire, ce qui l'éloigne de la mythique de l'« *ángel del hogar* » soumis et sans libre arbitre. Dans les romans, en refusant cette identité, les protagonistes affirment leur liberté et se saisissent d'elles-mêmes.

2. La fuite

Échapper à ce carcan peut aussi impliquer la sortie du foyer et donc la fugue ou la fuite vers une autre vie. Celle-ci se réalise de différentes manières : physique, spirituelle, mentale, intellectuelle...

2.1. La fuite physique

La première manière de s'éloigner du modèle de l'Ange du foyer est, littéralement, de partir de cet espace. Or, dans la description des « chicas raras », nous avons vu que l'une de leurs caractéristiques est justement l'opposition entre maison oppressante et nature réconfortante, comme l'exemplifient Paulina, Laurence et Natalia. Chez Laforet, la fuite géographique apparaît comme une « *respuesta a la angustia vital del presente familiar*⁴²⁴ » qui opprime Paulina. Ce constat nous semble applicable aux trois protagonistes puisque toutes ressentent un mal-être chez elles.

En quittant Eulogio et Antonio, Paulina quitte Villa de Robre. Elle abandonne son foyer et sa famille afin de réfléchir et aspire par là à une vie plus heureuse en se dirigeant vers Madrid. Elle agit donc volontairement et dit « *no quiero resignarme*⁴²⁵ ». Toute la première partie du roman se situe dans ce voyage en train, ponctué de souvenirs, jusqu'au début de la deuxième partie où elle expérimente son illumination religieuse. Ainsi, le train apparaît comme un

le père, puis le mari, dont nous prenons la classe et le nom. [...] Nous n'existons pas pour nous-mêmes ». Les Chimères, *Maternité esclave*, op. cit., p. 287-288.

⁴²² B. Friedan, *La femme mystifiée*, op. cit., p. 331.

⁴²³ H. Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, op. cit., p. 106. Nous soulignons.

⁴²⁴ María Ángeles Varela Olea, « El existencialismo personalista de Carmen Laforet : *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada* », *Revista de Literatura*, n° 165, vol. LXXXIII, janvier-juin 2021, p. 196, URL : <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.009>, page consultée le 10 novembre 2021.

⁴²⁵ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 118.

véritable « instrumento de la huida existencial⁴²⁶ », puisque c'est le moyen pour elle de changer de vie. D'ailleurs, dans sa vie personnelle, Carmen Laforet est toujours en exil : elle a beaucoup voyagé, car elle n'aimait pas l'Espagne⁴²⁷, malgré qu'elle finisse toujours par y revenir. À travers le changement d'environnement de Paulina, il y a une réalisation plus forte de cette évasion désirée.

Pour Laurence, la fuite s'exprime à travers son voyage en Grèce avec son père. Durant celui-ci, elle aspire à toucher le bonheur et découvrir davantage celui qu'elle aime. Cependant, au fur et à mesure que les vacances se consomment, une profonde désillusion envahit ses pensées puisqu'elle se rend compte que rien ne change entre ce pays et chez elle⁴²⁸. La fuite physique, dans son cas, n'est que la révélation de la vanité des choses et sa dépression (re)commence dès son retour. Comme le constate Friedan, « s'évader de chez soi [...] un week-end ou la semaine entière, ne résout pas un problème qui n'a pas de nom⁴²⁹ ».

Dans les deux cas, Paulina et Laurence expérimentent un changement de lieu, tandis que pour Natalia, la fuite n'est qu'une potentialité. En effet, son plus grand souhait est de partir de sa ville de province où il ne lui semble pas possible d'évoluer intellectuellement pour aller étudier à Madrid : « la realización personal está lejos de la ciudad provinciana⁴³⁰ ». À mesure que son entourage réprime cette idée, son envie va aller croissant (« Cada vez estoy más decidida a hacer carrera⁴³¹ »), d'autant plus que Pablo et Julia s'en vont à la fin du roman et l'incitent à faire de même. Il s'agit donc non seulement d'une fuite physique, qui lui permettrait de quitter le foyer oppressant, mais aussi et surtout d'une fuite intellectuelle.

2.2. La fuite spirituelle

Dans un deuxième temps, sous une acception plus métaphorique, la fuite peut aussi se référer à un état d'éloignement qui ne nécessite pas forcément de déplacement physique. Le

⁴²⁶ M. Á. Varela Olea, « El existencialismo personalista de Carmen Laforet : *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada* », art. cit., p. 203.

⁴²⁷ Par exemple, lors de son séjour en Italie, elle en fait une comparaison avec l'Espagne qu'elle déprécie : « Los italianos hoy, cuando se viene de España, resultan muy agradables. La calle española (en Madrid al menos y creo que en muchos otros sitios) es hosca. La gente mal educada, deshumanizada. Estos italianos al menos son amables, saludan, ayudan... Y Roma, a pesar de la suciedad de las calles, tiene el aire limpio. Madrid es irreconocible para quien falte de allí diez o doce años. ¡A veces la negrura del aire hace toser! *Estoy contenta de estar fuera de España* ». C. Laforet et R. J. Sender, *Puedo contar contigo. Correspondencia*, op. cit., p. 190. Nous soulignons.

⁴²⁸ « Quitant les confins de sa vie routinière, Laurence prend conscience du fait que le monde existe, que les hommes ne sont pas heureux. Elle constate qu'elle n'y peut rien ». M. L. Test, « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir. L'image de la femme dans "Les mandarins" et "Les belles images" », art. cit., p. 22.

⁴²⁹ B. Friedan, *La femme mystifiée*, op. cit., p. 390.

⁴³⁰ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 92.

⁴³¹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 247.

« refuge dans la religion » est ainsi une réponse possible face à une vie insatisfaisante. Certes, pour les existentialistes, l'idée d'un dieu n'est pas valable puisque l'homme est dans une situation — existe — sans cause. Néanmoins, Paulina, en faisant le choix personnel et raisonné de se convertir au catholicisme, affirme précisément son existence en ce que rien ne la prédestinait à cela ; elle s'y consacre par elle-même. Comme nous l'avons vu, afin de rejeter le modèle maternel, elle était à la base totalement contre la religion. En tant qu'adulte de pleine conscience qui se convertit au catholicisme jusqu'à vouloir intégrer les ordres, Paulina entérine sa liberté d'exister, car non seulement elle quitte son mari, son amant et se dédouane de la charge de son enfant, mais aussi, car elle pousse plus loin sa croyance que ne l'a fait sa mère.

Sa foi commence durant son trajet vers Madrid où Paulina vit une réelle illumination. En effet, elle se sent soudainement envahie d'un bonheur et d'une paix puissants, comme en jouissance, ce qui l'amène à croire profondément en Dieu : « Por primera vez en la vida, Paulina supo lo que es el gozo [...]. Jamás Paulina, hasta entonces, había entendido el Cielo⁴³² ». Bien que ces sensations diminuent par la suite et qu'elle ne rentrera pas au couvent, elle fait le choix de se consacrer à la religion, « tras una vida muy alejada de lo que puede entenderse como ejemplar en la óptica de la observancia religiosa⁴³³ ». Ainsi, ce changement radical, parce qu'il est le fruit d'une décision individuelle et motivée, répond à un existentialisme : « ante la angustia, la respuesta [...] laforetiana no es la sensualidad ni la extensión de libertad de formas, sino la espiritualidad y el compromiso real⁴³⁴ ».

2.3. La fuite mentale ou intellectuelle

Dans un troisième temps, face à leur situation insatisfaisante, Natalia et Laurence vont trouver refuge dans une instruction différente qui leur permettrait de voir la vie autrement – et donc de l'expérimenter d'une autre manière. Il s'agit d'une fuite intellectuelle ou mentale qui, bien qu'elle s'exprime intérieurement, apparaît comme une porte d'entrée vers une prise de conscience nouvelle. D'après Friedan, « c'est l'instruction [...] seule qui a sauvé et sauvera les femmes américaines des plus graves dangers de la mystique féminine⁴³⁵ » puisque cela leur a permis d'interroger leur rôle et de rendre compte que leur mécontentement n'était pas inébranlable. Cependant, selon la société de l'époque et surtout en Espagne, l'idée véhiculée

⁴³² C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 137.

⁴³³ F. J. Quevedo García, « El misticismo en la novela española de posguerra : *La mujer nueva*, de Carmen Laforet », art. cit., p. 234.

⁴³⁴ M. Á. Varela Olea, « El existencialismo personalista de Carmen Laforet : *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada* », art. cit., p. 210.

⁴³⁵ B. Friedan, *La femme mystifiée*, op. cit., p. 406.

était qu'étudier présentait un risque pour les femmes, en ce que cela pouvait perturber leur féminité. Il fallait donc « dosificar atentamente y siempre bajo prescripción facultativa⁴³⁶ ».

Ainsi, il n'est pas étonnant que cette préoccupation se retrouve dans *Entre visillos*. Carmen Martín Gaité attribue à Natalia le désir de faire un bachelier en sciences naturelles, ce qui d'emblée apparaît hors normes en comparaison avec ses sœurs et amies⁴³⁷. Son idée est ensuite fortement impulsée par l'arrivée de Pablo qui vient de loin et amène avec lui un regard nouveau sur le monde : il fonctionne « como el interlocutor ideal que agudiza la clarividencia, ya latente en Natalia, sobre la necesidad de luchar por su independencia⁴³⁸ ». De fait, grâce à une mentalité plus ouverte à laquelle le lecteur peut se raccrocher, Pablo réalise une véritable brèche dans le microcosme provincial qu'il intègre. Se sentant différente des autres, Natalia voit en lui un vrai complice et, pour la première fois, quelqu'un qui la comprend (« me miraba atentamente y completaba alguna de mis frases, animándome a seguir⁴³⁹ »), puisqu'il la pousse à mener sa vie comme elle le souhaite : « Si quiere hacer carrera, la tiene que hacer, convénzase de eso⁴⁴⁰ ». L'émancipation de Natalia se joue donc en ce qu'elle veut fuir sa maison pour aller étudier, ce qui suppose aussi découvrir de nouveaux points de vue et de nouvelles perspectives, éloignées de l'Ange du foyer. Cependant, elle n'en est qu'au stade virtuel : en effet, la trame se conclut sur les yeux pleurants de Natalia face au départ de Pablo et de sa sœur Julia qui va rejoindre Miguel. Nous ne savons pas si elle parviendra à quitter sa ville et échapper à l'autorité paternelle, mais il est certain que l'arrivée du professeur d'allemand a fait germer en elle d'autres possibilités quant à son futur. Ainsi, nous interprétons que l'énonciation même du désir de partir témoigne d'une « révolte » sous-jacente et d'un refus de sa condition : « si tengo que ser una mujer resignada y razonable, prefiero no vivir⁴⁴¹ », dit-elle à son père.

De son côté, Laurence vit une double émancipation d'ordre mental : d'abord pour elle-même et ensuite pour sa fille. En effet, elle se rend compte qu'elle est entourée de personnes qui tentent de s'attribuer des images qu'ils n'ont pas. Ainsi que nous l'avons vu avec Dominique, l'entourage de Laurence semble vivre une existence par procuration, c'est-à-dire que tous étouffent leur propre personnalité pour s'en annexer une autre. Par exemple, en

⁴³⁶ Carmen Martín Gaité citée dans S. Cajade Frías, « Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura », art. cit., p. 509.

⁴³⁷ Nous l'avons vu, celles-ci sont davantage préoccupées par la recherche d'un mari ou par leur mariage, jusqu'à mettre un terme à leurs études secondaires.

⁴³⁸ N. Cruz Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », art. cit., p. 104.

⁴³⁹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 212.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 255.

« imitant toujours quelqu'un⁴⁴² », Dominique tend à une conception idéale de sa personnalité, mais qui est à l'évidence faussée. Il y a une sorte de trahison de soi. Laurence, elle, refuse cela et se rend malade en signe de protestation⁴⁴³. Sa maladie exprime le rejet de cette situation où les images ne reflètent que des plaisirs fictifs : « elle vomit, sa vie, celle des autres avec leurs fausses amours, leurs histoires d'argent, leurs mensonges⁴⁴⁴ ».

Par ailleurs, croyant à l'irrévocabilité de sa situation, elle décide de transférer ses efforts sur sa fille et de tout faire pour assurer son bonheur. Cette prise de conscience commence avec la question profondément existentielle que pose Catherine à sa mère : « Maman, pourquoi est-ce qu'on existe ?⁴⁴⁵ » à laquelle elle se surprend de ne pas pouvoir répondre. Étant donné qu'elle ne lui offre des explications que peu convaincantes, elle préfère « agir » à travers une éducation différente, car pour elle, « élever un enfant, ce n'est pas en faire une belle image⁴⁴⁶ ». Son but est de ne pas reproduire ce qu'elle a vécu étant plus jeune qui a fait d'elle une femme « insensible aux beautés du monde⁴⁴⁷ ». En voulant éviter que Catherine ne grandisse dans l'ignorance, notamment en ne la coupant pas de l'actualité, Laurence cherche en fait à développer son esprit critique et donc à lui permettre de se distancer des mensonges véhiculés par les « belles images » et la publicité qui les entourent. Elle veut ainsi à garantir le bonheur de sa fille qui ne se trouve que dans la vérité : « Je voudrais lui donner : la sécurité, la gaieté, le plaisir d'être au monde⁴⁴⁸ ». Pour cela, elle va par exemple refuser que Catherine aille voir un psychologue et l'autoriser à entretenir son amitié avec Brigitte⁴⁴⁹.

Contrairement à Natalia, Laurence est déjà en partie déterminée par son rôle de mère et, voyant sa fille se poser les mêmes questions qu'elle, désire l'emmener dans sa « fuite mentale » afin de lui ouvrir les yeux : « Pour donner du sens à son existence, l'individu n'est pas seul, il ne peut trouver que dans l'existence des autres hommes une justification⁴⁵⁰ ». Ce constat vaut donc davantage pour Laurence que pour Natalia à qui il reste encore tout à construire, mais de manière indépendante.

⁴⁴² S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 125.

⁴⁴³ Candace Chapple, « Faire parler le silence : la lutte contre les rôles prédéterminés pour les personnages féminins chez Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 29, 2013-2014, p. 99, URL : <https://www.jstor.org/stable/45170693>, page consultée le 27 juillet 2022.

⁴⁴⁴ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 180.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁴⁹ Il s'agit d'une jeune fille de son âge qui semble beaucoup plus informée sur le monde et qui, en racontant ce qu'elle a vu à la télévision, est à l'origine des profondes réflexions que se fait Catherine. Pour son bien-être, les proches de Laurence lui suggèrent d'arrêter cette amitié afin que sa fille ne souffre pas de la « cruauté » du monde.

⁴⁵⁰ D. Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir : l'existence comme roman*, op. cit., p. 373.

2.4. Fuir l'autorité

Une autre échappatoire possible et plus imagée est la fuite de l'autorité, puisqu'il s'agit de vivre à « contre-courant » et de transgresser les interdits qui pèsent sur les conduites. Thérèse, par exemple, est toujours menacée, car toute sa vie sentimentale est contrôlée, ce qui l'empêche de s'épanouir pleinement. Après sa tentative de suicide, elle s'exprime ainsi : « Tout est de votre faute. [...] Toujours la police dans mes ovaires⁴⁵¹ ». En effet, elle cherche à fuir les deux autorités qui l'oppressent : sa mère et la société. D'abord, le fait d'entretenir une relation amoureuse avec Marc, de se marier avec et de tomber enceinte de lui est une manière de se dérober à l'autorité maternelle et de s'émanciper de l'interdit des hommes⁴⁵². Ensuite, face à une société qui réprime l'homosexualité et plus généralement instaure un tabou autour des relations sexuelles, Violette Leduc raconte sans filtre les ébats amoureux et les relations bisexuelles de Thérèse. Ce faisant, nous percevons une double tentative d'émancipation dans *Ravages*.

2.5. Fuir la vie

Le dernier moyen de fuir sa situation, quand tous les autres sont insatisfaisants, est de s'y soustraire. Même si Laurence exprime des pensées profondément défaitistes, sa maladie ne la mène pas au suicide. Nous retrouvons cette tendance et ce désir de mort uniquement dans *Ravages* où Thérèse voit la vie comme une « trop grande déception⁴⁵³ ».

Alors que Marc est parti dormir chez sa mère, faute de sommeil et parce que ses sentiments envers Thérèse diminuent, celle-ci s'obsède et tente de se suicider par inhalation de gaz. Cependant, elle ne va pas en mourir, malgré la lente asphyxie qui est décrite⁴⁵⁴. Cette tentative a été interprétée comme « un premier pas émancipateur vers l'individuation⁴⁵⁵ » puisque c'est ce qui lui permettra finalement de se détacher de Marc. Après cette crise sentimentale, elle va elle-même s'en séparer et ses sentiments envers lui se dissipent, jusqu'à émettre l'hypothèse du divorce. L'expérience de la mort lui a ainsi permis d'acquérir une plus grande autonomie. D'ailleurs, elle se crée des projets après cet acte : « J'ai l'intention de

⁴⁵¹ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 390.

⁴⁵² Lors de sa première sortie nocturne avec Marc, elle dit à sa mère : « Je m'en irai, je m'en irai le plus vite possible ». *Ibid.*, p. 75-76.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 381.

⁴⁵⁴ Dès le geste décisif, nous pouvons observer son échec : « J'ouvris le robinet à gaz, j'écoutai le bruit ménager dans le bruleur et ce bruit n'eut rien de funèbre ». *Ibid.*, p. 377. Nous soulignons.

⁴⁵⁵ Célia Didier, *Érotisme, androgynie et mortifère : le rapport au corps dans l'écriture-femme : analyse de « Ravages » de Violette Leduc*, mémoire dirigé par Jean-Louis Tilleuil à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, en 2017, p. 97.

beaucoup travailler. Je lirai, j'irai aux expositions...⁴⁵⁶ », tandis qu'avant, son quotidien était limité à l'attente de l'autre. Par ailleurs, l'avortement de Thérèse connaît de grandes complications et elle frôle véritablement la mort⁴⁵⁷, mais cela lui permet aussi de s'émanciper. À la toute fin du roman, sa phrase « J'étais seule, enfin seule⁴⁵⁸ » nous indique qu'en avortant et en quittant ses relations, Thérèse s'est non seulement affranchie de sa mère, mais qu'elle a également rejeté tout ce qui aurait pu l'enfermer dans un quelconque déterminisme.

Ainsi, peu importe sa dimension, la fuite apparaît comme une autre clef pour atteindre le bien-être et s'émanciper du foyer. Elle est un moyen utilisé dans chaque roman, qu'elle soit simplement désirée ou qu'elle se réalise effectivement. À un niveau métaphorique, la fuite renvoie dans tous les cas au rejet d'une situation insatisfaisante. Dans une certaine mesure, écrire ces (tentatives d')exils peut s'interpréter comme une manière pour les autrices de fuir l'oppression environnante, puisqu'elles réalisent des fugues fictionnelles qu'elles n'ont peut-être pas pu vivre personnellement.

3. L'échec ou la résignation

Face à ces tentatives d'insoumission, la fin de *La mujer nueva* et *Les belles images* peut être surprenante, voire décevante. En effet, les fuites des personnages se soldent par des échecs : Paulina « regresa hacia la casa⁴⁵⁹ » et Laurence se rend compte dans l'avion qu'elle n'a « pas réussi à [s]'évader de [s]a prison⁴⁶⁰ » et que pour elle « les jeux sont faits⁴⁶¹ ». D'après Carmen Martín Gaité, certaines autrices choisissent de colorer leurs fictions d'un « tono de aparente mansedumbre y resignación⁴⁶² ». La fin des deux romans a été considérée comme telle, mais il nous semble pertinent de proposer une autre interprétation.

La femme résignée est celle « qui a perdu tout moyen de s'exprimer et qui accepte un moule tout fait pour s'y réfugier⁴⁶³ ». En effet, *La mujer nueva* se termine sur Paulina qui demande Eulogio en mariage et qui décide de se consacrer à son fils, comme si elle acceptait

⁴⁵⁶ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 415.

⁴⁵⁷ En effet, comme dernière étape, Thérèse doit avaler un comprimé de « propydon » tous les quarts d'heure pendant une nuit complète afin de rester en vie.

⁴⁵⁸ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 478.

⁴⁵⁹ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 333.

⁴⁶⁰ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 170.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁶² C. Martín Gaité, « La chica rara », in *Desde la ventana : enfoque femenino de la literatura española*, op. cit., p. 117.

⁴⁶³ H. Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, op. cit., p. 94.

finalement l'image de l'« ángel del hogar ». Pour les lecteurs plus féministes, il s'agit d'une réelle déception. Or, malgré l'échec apparent, chaque étape a été posée comme un choix par Paulina : sentant sa croyance baisser, mais ne voulant pas l'abandonner, « Paulina ejerce su libre albedrío⁴⁶⁴ » et décide d'être mère et épouse afin de tout de même répondre au modèle catholique. Même si elle sait qu'elle va souffrir (« de ningún modo le iba a resultar fácil⁴⁶⁵ »), la symbolique du mariage et de la maternité sont telles qu'elle semble vouloir et pouvoir s'y complaire : « por fin alcanza el reposo [...] y finaliza integrándose en un hogar verdadero y un camino existencial de paz⁴⁶⁶ ».

Par ailleurs, nous savons que Paulina est plus amoureuse d'Antonio que d'Eulogio ; sa demande en mariage peut donc sembler contraire à ses sentiments. Or, partir avec Antonio serait comme une renonciation à elle-même, tellement sa passion la rattache à lui⁴⁶⁷. Nous pouvons donc interpréter que Paulina choisit Eulogio, car son bonheur le plus pur ne se trouve qu'en Dieu et donc aussi grâce au sacrement du mariage. De plus, elle renonce à Antonio et « su alma se sumergió hasta el fondo de un sereno dolor⁴⁶⁸ ». S'il apparaît contradictoire qu'une douleur soit sereine, ce sentiment est tout de même révélateur du fait que ce choix soit à nouveau totalement délibéré et lui promette une plus grande paix intérieure : « sin embargo, sentía el corazón como liberado⁴⁶⁹ ». Ainsi, elle se sent mieux, car « está escogiendo su verdadera independencia – y paz espiritual –, frente al espejismo convencional de la pasión amorosa⁴⁷⁰ » qu'elle ressentait pour Antonio et qui la rendait donc « esclave ».

Dans *Les belles images*, selon plusieurs analyses⁴⁷¹, Laurence ne trouverait jamais de solution face à sa vie dont le sens ne la convainc plus : « son seul espoir se situe dans l'avenir incertain de ses filles⁴⁷² » tandis qu'elle sombre dans la maladie et refuse son propre avenir⁴⁷³

⁴⁶⁴ F. J. Quevedo García, « El misticismo en la novela española de posguerra : *La mujer nueva*, de Carmen Laforet », art. cit., p. 234.

⁴⁶⁵ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 329.

⁴⁶⁶ M. Á. Varela Olea, « El existencialismo personalista de Carmen Laforet : *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada* », art. cit., p. 197.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁶⁸ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 331.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁴⁷⁰ M. Á. Varela Olea, « El existencialismo personalista de Carmen Laforet : *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada* », art. cit., p. 211.

⁴⁷¹ M. L. Test, « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir. L'image de la femme dans "Les mandarins" et "Les belles images" », art. cit. et M. Bertrand, « "Les belles images" ou la tentation de l'indifférence », art. cit.

⁴⁷² M. L. Test, « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir. L'image de la femme dans "Les mandarins" et "Les belles images" », art. cit., p. 26.

⁴⁷³ Ce refus de l'avenir s'explique comme suit : « dans *Les belles images*, c'est l'avenir tout court qui est refusé. [...] niant l'avenir, Laurence refuse le présent qui n'a de sens que par rapport à l'avenir ; elle refuse de vivre sur le plan temporel ». Elle va jusqu'à refuser le suicide. *Ibid.*, p. 25.

ou succombe à « la tentation à l'indifférence⁴⁷⁴ ». Ces interprétations nous paraissent exagérément pessimistes et, malgré qu'elles soient soutenues et que plusieurs phrases de Laurence y apportent de la texture⁴⁷⁵, il est possible de les nuancer et de les contredire. En effet, la raison d'être de Laurence s'est certes déplacée dans l'avenir de ses filles, mais la situation et les pensées qu'elle manifeste nous montrent déjà une forme d'émancipation par elle-même, comme nous l'avons explicité ci-avant. Il ne s'agit pas tant du récit d'un nihilisme exprimé à travers une femme lasse de vivre et dépitée, au contraire, le roman peut être interprété comme un cri de révolte contre la condition féminine — et plus largement humaine — exprimé par une femme en quête de sens et de liberté. Soustrayant sa vie pour celle de sa fille, Laurence s'accomplit, s'affirme contre les normes et s'émancipe du fait que ses efforts et son refus de la laisser dans l'ignorance redonnent du sens à sa propre existence et la mènent à l'encontre de ses proches. Certains y voient une inspiration sartrienne de l'engagement⁴⁷⁶. De fait, loin des essences présupposées, Laurence veut que Catherine existe et pense par elle-même et c'est au nom de l'avenir de sa fille qu'elle prend le dessus sur sa dépression⁴⁷⁷.

Finalement, l'émancipation se réfère à un processus pour atteindre la liberté et est donc toujours en devenir, de même que l'existentialisme se réfère à un état en cours de l'existence humaine qui ne cesse de s'actualiser et de se construire. Ainsi, d'après Hélène Nahas, il y a peu de personnages féminins existentiels qui soient réellement libres et transcendés. Ce n'est pas pour autant de la lâcheté : il faut se contenter de l'espoir qu'elles puissent le devenir. En effet, nous pouvons déjà percevoir leur déchirure, leur éclair de lucidité et leur dualisme intérieur⁴⁷⁸. En ce sens, *La mujer nueva* et *Entre visillos* ont été interprétés comme des « bildungsroman », c'est-à-dire des romans d'apprentissage où Paulina et Natalia sont présentées de manière évolutive, car elles cherchent « a autodefinirse fuera de las expectativas y las exigencias de una sociedad ultraconservadora que las limitaba a la pasividad, el conformismo y la resignación⁴⁷⁹ ». Laforet et Martín Gaité, mais aussi Beauvoir et Leduc dans une moindre

⁴⁷⁴ M. Bertrand, « "Les belles images" ou la tentation de l'indifférence », art. cit., p. 53.

⁴⁷⁵ Entre autres : « Moi, c'est foutu, j'ai été eue, j'y suis, j'y reste ». S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 181.

⁴⁷⁶ Christina Angelfors, « La parole paralysée : une lecture du mode de narration dans *Les belles images* de Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 8, 1991, p. 131, URL : <https://www.jstor.org/stable/45173514>, page consultée le 7 décembre 2021.

⁴⁷⁷ A. Cauté, *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain : 1945-1968*, op. cit., p. 214.

⁴⁷⁸ H. Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, op. cit., p. 138.

⁴⁷⁹ C. G. Bellver, « Las ambigüedades de la novela feminista española », art. cit., p. 36.

mesure comparativement, témoignent d'une posture de défi puisqu'elles manifestent un féminisme caché, discret, implicite, mais tout de même présent à travers les tentatives d'émancipation de leur personnage. Face au « malaise sans nom » dont elles semblent affectées, nous pouvons supposer que toutes les protagonistes tendent, d'une certaine manière, au bonheur à travers un affranchissement. La « tentation de l'indifférence » dont souffrirait Laurence serait davantage une « tentation de la liberté » partagée par chacune, qui en les délivrant de la soumission et de ce mal-être, leur permettrait de se réaliser et de toucher au bonheur d'être ce qu'elles ont choisi.

Chapitre 3 : Une narration différenciée

Avant de conclure, il nous semble opportun de voir succinctement comment les aspects formels et linguistiques des œuvres appuient les constats précédents. Il s'agit d'abord de relever les différentes narrations choisies pour chaque œuvre et, spécifiquement, l'usage de la première personne du singulier. Ensuite, il convient d'analyser l'apparent échec de la communication qui tend à réduire les femmes au silence avant d'observer les moyens mis en place pour évoquer leur libération.

1. L'usage du « je »

D'un roman à l'autre, les narrateurs sont différents et la première personne n'est pas systématique. En effet, *Ravages* est le seul dont la voix narrative est homodiégétique interne⁴⁸⁰. Certes, nous retrouvons cette même instance dans *Les belles images* et *Entre visillos*, mais elle y coïncide avec d'autres, ce qui apporte une spécificité à la narration.

Dans *Les belles images*, la voix narrative est divisée entre la première et la troisième personne du singulier qui se rapportent toutes deux au personnage de Laurence : « Il n'y a aucune scène, aucune conversation sans la présence de Laurence. Notre connaissance des autres personnages nous vient d'elle, aucun d'eux n'ayant une existence indépendante⁴⁸¹ ». Cette

⁴⁸⁰ Nous reprenons la classification exposée dans : Jean-Louis Dufays, Michel Lisse et Christophe Meurée, *Théorie de la littérature : une introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2009, p. 115-116.

⁴⁸¹ C. Angelfors, « La parole paralysée : une lecture du mode de narration dans *Les belles images* de Simone de Beauvoir », art. cit., p. 134.

oscillation entre le « je » et le « elle » se réalise parfois de manière très rapide (« Il faut que je sois vigilante, que je me tienne au courant, que je renseigne moi-même ma fille. Laurence essaie de se concentrer sur *France-Soir*⁴⁸² ») et peut donc être déstabilisante pour le lecteur.

La narration est plus claire dans *Entre visillos*. En effet, le narrateur est triple et se répartit entre un narrateur extra- et hétérodiégétique à la troisième personne et deux narrateurs intra- et homodiégétiques à la première personne (se référant aux personnages de Pablo et Natalia) qui alternent d'un chapitre à l'autre. Natalia n'est donc qu'une voix parmi les autres, d'importance réduite⁴⁸³ et formulée uniquement à travers son journal intime. Cette forme littéraire était l'une des rares acceptables pour l'époque puisque les femmes étaient recluses au champ domestique et privé, ce qui a peut-être contribué à la publication du roman.

Par ailleurs, étant donné que le réalisme était le genre littéraire majoritairement utilisé en Espagne, il n'est pas anodin que le narrateur dominant soit extra- et hétérodiégétique, car il permet de présenter les lieux, personnages et situations sous un angle objectif. Il remplit ainsi l'une des fonctions du genre tout en proposant une porte ouverte à la dénonciation de ce qu'il dépeint : « La idea pretendida por la autora es la de plasmar una realidad más o menos grisácea para que cada lector desde su soledad extraiga las conclusiones pertinentes⁴⁸⁴ ». De temps à autre, la voix narrative change et passe par le personnage de Pablo qui offre une nuance moins subjective que celle de Natalia, ainsi que nous le verrons dans les points suivants.

Dans le roman de Laforet, le narrateur est principalement hétérodiégétique et omniscient, mais une première personne apparaît brièvement lors de l'illumination de Paulina :

Y era al mismo tiempo la comprensión de Dios, Felicidad Infinita, Amor Eterno, al que toda nuestra vida tiende, para El que *existimos*, para El que *crecemos*, *amamos*, *sufrimos*, *anhelamos*, y nos *moldeamos*... [...] Sentía a Dios, Camino de Dios mismo, conductor de la vida desde el anhelo que pone en ella el Espíritu Santo [...]. Sentir es una palabra inadecuada; pero no *encuentro* otra en *mi* idioma, hoy, para describir aquel estado beato y suave en que Paulina iba sabiendo estas cosas. No estaba quieta ni arrobada... Ni era todo esto algo pasajero, sino como una comprensión, pura y simple, que permanecía en ella...⁴⁸⁵

Cette transition est particulièrement intéressante. En effet, Carmen Laforet a toujours refusé les comparaisons entre sa vie et son œuvre, sauf en ce qui concerne cet épisode :

⁴⁸² S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 57.

⁴⁸³ Seuls trois chapitres sur dix-huit ont pour narrateur intra- et homodiégétique le personnage de Natalia.

⁴⁸⁴ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 110.

⁴⁸⁵ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 138. Nous soulignons.

He huido en esta novela – precisamente por haberse motivado en una vivencia mía – de todo elemento autobiográfico, aparte de la sensación repentina de la Gracia. He creado un tipo de mujer, protagonista de mi libro, totalmente distinto de mi tipo humano, y la he colocado en situaciones, ambientes y circunstancias de conversión y lucha espiritual totalmente diferentes a las mías⁴⁸⁶.

Le refus de l’assimiler à son œuvre est d’ailleurs posé dans l’avertissement au début de *La mujer nueva*⁴⁸⁷, ce qui invite le lecteur à la lire sans y chercher d’argument psychologisant, mais plutôt comme une histoire ordinaire.

Ainsi, chaque type de narrateur entraîne une focalisation différenciée. Dans les romans français, l’emploi majoritaire de la première personne centre les récits uniquement sur Thérèse et Laurence, qui racontent l’histoire depuis leur perspective. Dans les romans espagnols, les histoires de Natalia et de Paulina sont relatées d’un point de vue externe (sauf dans le cas du journal intime) et alternent avec d’autres. Cet usage inégal peut être interprété comme étant l’indice d’une plus grande possibilité d’exprimer le désir d’émancipation en France où il y avait moins de « rigidité » littéraire et idéologique.

2. L’échec de la communication

À côté d’une narration spécifique, trois des quatre romans manifestent un échec de la communication. Ce constat ne vaut pas tellement pour *La mujer nueva* qui est constitué de plus de descriptions que de dialogues et ces derniers remplissent leur fonction communicative. À l’inverse, les trois autres œuvres présentent une multitude de dialogues et, malgré l’impression de « communication incessante » qu’ils provoquent, nous observons une certaine inefficacité.

2.1. Du journal intime aux larmes : exprimer l’indicible

Selon José Jurado Morales, les personnages d’*Entre visillos* « parecen comunicados, rara vez se transmiten algo y, cuando lo hacen, sus intervenciones son superficiales y

⁴⁸⁶ C. Laforet, *Mis páginas mejores* (1956) citée dans M. Á. Varela Olea, « El existencialismo personalista de Carmen Laforet : *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada* », art. cit., p. 208.

⁴⁸⁷ « En esta novela, además de todos los personajes, se inventan varios pueblos, un río y un valle, y se les coloca en la provincia de León. Esto no se ha hecho con la menor intención de hacer novela de costumbres. La autora, que sólo conoce de paso esta maravillosa región, llena de contrastes, ha creído posible encajar este valle inventado dentro de su geografía que, para el desarrollo de su relato, le parecía conveniente. Y ésta es la única razón de haberlo hecho ». C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 23.

vacías⁴⁸⁸ ». Cette « incommunication » est provoquée par plusieurs éléments, dont la forme littéraire du journal intime. De fait, il est écrit par et pour un seul lecteur : la personne qui le rédige. Les désirs, pensées et sentiments de Natalia ne se retrouvent donc que dans son journal et sont rarement partagés à ses proches, ce qui donne une impression d'isolement. La seule personne à qui elle ose se confier est Pablo. Ainsi, elle se désole auprès de lui sur sa famille et du malaise qu'elle ressent : « Me he dado cuenta de una cosa : de que en casa para pasar inadvertida es mejor hacer ruido y hablar y meterse en lo que hablan todos que estar callada sin molestar a nadie⁴⁸⁹ ». Se forcer à parler de thématiques qui ne l'intéressent aucunement rend donc son discours inutile et, dans la suite de sa réflexion, nous constatons la vacuité de ces conversations : « he empezado a mirar figurines y a dar opiniones sobre los trajes de las hermanas, y a decir que qué buen sol si veo que está despejado. También he dicho que quiero unos zapatos nuevos⁴⁹⁰ ».

En outre, le caractère asocial de la protagoniste fait qu'elle est rarement sujet des discussions et, quand c'est le cas, soit elle est interrompue, soit les autres parlent à sa place, comme en témoigne cet extrait à propos du casino :

– No, y que hay demasiadas niñas, o muchas de fuera. Pero sobre todo las nuevas, que vienen pegando, no te dejan un chico.

Isabel, al decir esto, volvió a mirar a Natalia y le sonrió :

– Sí, vosotras, vosotras, las de quince años sois las peores.

Ella desvió la vista.

– A ésta la pondréis de largo.

– No quiere.

– ¿Qué no quiere? Será que no quiere tu padre, más bien.

– No. Soy yo, yo la que no quiero – aclaró Natalia con voz de impaciencia.

– Hija, Tali, no hables así. Tampoco te han dicho nada. ¡Jesús! – se enfadó Mercedes.

– Bueno, es que es pequeña. Tendrá catorce años.

– Qué va. Ya ha cumplido dieciséis. Ella que se descuide y verá...⁴⁹¹

Par ailleurs, le manque de communication le plus déterminant se trouve dans la relation entre Natalia et son père. En effet, celle-ci n'ose pas lui dire son désir d'aller à Madrid et, lorsqu'elle s'y risque, en décrit la difficulté : « Qué difícil era : era difícilísimo. Me arrodillé en la alfombra y allí, sin verle la cara, rascando arriba y abajo, arriba y abajo, he arrancado a hablar no sé cómo y le he dicho todo de un tirón⁴⁹² ». Elle ne parvient à parler que du projet de sa

⁴⁸⁸ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 88.

⁴⁸⁹ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 245.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 254.

sœur⁴⁹³ et finit par pleurer : « Yo me he echado a llorar, no sabía en ese momento lo que tenía que pedirle⁴⁹⁴ ». À côté de cet événement, Natalia pleure à plusieurs reprises : quand elle assiste au mariage de son amie Gertru, quand le train s'en va emportant Pablo et sa sœur... L'échec de la communication se retrouve donc finalement dans ce geste puisque, à défaut de dire ce qu'elle ressent et pense, Natalia pleure ; les larmes sont pour elle le moyen d'exprimer l'indicible et sont un signe de protestation face à des situations qu'elle refuse.

2.2. Des dialogues de sourds

L'inefficacité de la communication verbale se retrouve aussi dans *Ravages*, comme le constate Mireille Brioude, chercheuse spécialiste de Violette Leduc : « des dialogues [...], il se dégage une impression d'étouffement qui semble ralentir l'action et qui reflète l'enlisement des relations entre les personnages⁴⁹⁵ ». En effet, dans les conversations, les enchaînements n'offrent jamais de vraies réponses aux interactions qui précèdent :

[Cécile] –Vous aimez la ciboulette ? Coupe, coupe, dit-elle en regardant Marc.
Elle fourra la paire de ciseaux dans mes mains.
Marc se pencha à la fenêtre :
– Ce que je voudrais être un jardin qu'on désaltère, dit-il.
Cécile lavait la salade à grande eau.
– Est-ce que tu as déjà touché les fines herbes ? Marc... Viens toucher.
– Secoue ça dehors, parle moins ! Ton ami doit avoir faim, dit Cécile⁴⁹⁶.

À travers cet exemple, nous observons un échec du langage puisque les échanges ne font pas avancer le récit. De plus, étant donné que les dialogues tiennent une place prépondérante dans le roman, mais que ces « affrontements » sont vides, ils ne permettent pas non plus d'analyse psychologique⁴⁹⁷ : le « je » se retrouve dispersé. Le lecteur est ainsi contraint d'assister à des conversations creuses et souvent confuses à cause des nombreuses métaphores de Leduc.

⁴⁹³ Julia demande Natalia à plusieurs reprises de parler à leur père de son envie de rejoindre Miguel à Madrid.

⁴⁹⁴ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, op. cit., p. 254-255.

⁴⁹⁵ Michelle Brioude, *Violette Leduc : la mise en scène du « je »*, Amsterdam, Atlanta, 2000, p. 73.

⁴⁹⁶ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 158.

⁴⁹⁷ M. Brioude, *Violette Leduc : la mise en scène du « je »*, op. cit., p. 83.

2.3. « Faire semblant »

Dans *Les belles images*, il y a une multitude de voix : de nombreux passages mettent en scène des conversations auxquelles s'ajoute la *bivocalité* du texte⁴⁹⁸. De fait, l'oscillation *je/elle* a été interprétée comme « la confrontation entre une femme et le langage, [le] conflit entre le discours autoritaire, patriarcal, et le discours de l'autre⁴⁹⁹ ». Les discours qui entourent Laurence lui offrent une « conduite acceptable » et constituent le discours autoritaire qu'elle assimile peu à peu⁵⁰⁰.

Malgré ce véritable « chœur de voix », d'après une analyse de Christina Angelfors sur la narration du roman de Beauvoir, Laurence serait enfermée dans la non-communication⁵⁰¹. En effet, son discours est principalement intérieur et s'offre donc uniquement au lecteur : elle ne partage pas ses pensées, désirs et réflexions un peu anticonformistes, et est contrainte de faire semblant. Par exemple, après une dispute avec Jean-Charles, celui-ci lui offre un collier luxueux que Laurence voit directement comme une compensation. Elle se met ensuite à réfléchir sur ses sentiments décroissants et sur l'hypocrisie de ce geste : selon elle, Jean-Charles « achète la paix conjugale, les joies du foyer, l'entente, l'amour ; et la fierté de soi⁵⁰² », mais elle lui dit simplement : « – Mon chéri, tu as eu raison d'insister : je suis folle de joie⁵⁰³ ». La communication échoue en ce que Laurence trahit ses pensées et ressentis pour suivre le discours autoritaire, stéréotypé, qui guide ses comportements.

Ainsi, avec d'un côté des dialogues de sourds, d'un autre un discours intérieur tapi derrière un discours autoritaire, Thérèse, Natalia et Laurence ne parviennent pas à (se) communiquer aux autres. Il y a, à première vue, une sorte de refus de l'expression des protagonistes féminines.

⁴⁹⁸ « discours d'autrui dans le langage d'autrui ». Définition issue de : https://www.fabula.org/atelier.php?Bivocalit%26acute%3B%2C_construction_hybride%2C_pluriaccentuation%2C_motivation_pseudo%2Dobjective, page consultée le 3 août 2022.

⁴⁹⁹ Raija H. Koski, « "Les belles images" de Simone de Beauvoir : la femme et le langage », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 9, 1992, p. 55, URL : <https://www.jstor.org/stable/45173443>, page consultée le 1^{er} août 2022.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰¹ C. Angelfors, « La parole paralysée : une lecture du mode de narration dans *Les belles images* de Simone de Beauvoir », art. cit., p. 134.

⁵⁰² S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 141.

⁵⁰³ *Ibid.*

3. Vers la libération de la parole

À mesure que les récits progressent, nous observons cependant un changement dans la narration qui semble permettre une libération discrète des personnages et du « je » quand il est présent. Cela concerne les quatre œuvres du corpus.

3.1. Une intervention de Carmen Laforet ?

Dans *La mujer nueva*, la première personne se manifeste uniquement dans le chapitre consacré à l'illumination de Paulina. Cependant, ce « je » n'est pas celui de la protagoniste sinon d'un autre narrateur que nous pourrions attribuer à Carmen Laforet. Selon la professeure universitaire Varela Olea, « repentinamente, trueca la tercera persona para introducirse ella misma y su lucha actual con el lenguaje, lamentando su incapacidad expresiva presente para describir la magnitud de la conversión⁵⁰⁴ ». En quelque sorte, l'autrice-narratrice donne un commentaire sur cet épisode qu'elle-même a vécu et dont la puissance ne semble pas pouvoir être descriptible : « no encuentro otra [palabra que "sentir"] en mi idioma, hoy, para describir aquel estado beato y suave en que Paulina iba sabiendo estas cosas⁵⁰⁵ ».

Étant donné que ce changement narratif se produit lors de la fuite spirituelle de Paulina, l'émancipation est renforcée par l'apparition du « je » puisque celui-ci implique un saisissement de la parole : Laforet affirme son autorité en se projetant dans son œuvre à travers un personnage qu'elle a entièrement créé et qu'elle rend maître d'elle-même. Il y a ainsi une sorte d'accomplissement à travers la fiction.

3.2. L'impulsion de l'autre « je » : la rencontre entre Pablo et Natalia

Si le journal intime apparaît d'abord comme un moyen d'incommunication en ce qu'il est fermé sur lui-même et en unique relation avec celui qui le rédige, il est également un espace de libération de la parole dans *Entre visillos*. En effet, il permet à Natalia de présenter ses pensées et désirs comme étant raisonnés, logiques et souhaitables, et non comme étranges, puisqu'elle les expose pour elle-même, sans filtre. Le journal intime est ainsi « un mecanismo narrativo eficaz para revelar la personalidad de quien lo escribe⁵⁰⁶ ».

⁵⁰⁴ M. Á. Varela Olea, « El existencialismo personalista de Carmen Laforet : *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada* », art. cit., p. 207.

⁵⁰⁵ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 138.

⁵⁰⁶ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 109.

À côté de cette voix narrative s'élève un second « je » attribué au personnage de Pablo. Il agit aussi comme un narrateur homodiégétique interne, mais avec une vision relativement objective⁵⁰⁷, ce qui permet de « pone[r] de manifiesto el contraste entre esa España anquilosada de posguerra y los modos de vivir en el resto de Europa⁵⁰⁸ ». Comme nous l'avons vu, Pablo est un avant tout un étranger dont l'arrivée perturbe le quotidien des jeunes espagnoles et sa rencontre avec Natalia va être déterminante pour poser les contours de l'émancipation de la jeune fille. De plus, au niveau structural, deux des trois chapitres du journal intime se situent justement après cette rencontre et Natalia y affirme son désir d'aller à Madrid.

Par ailleurs, le « je » de Pablo clôture *Entre visillos* sur la scène du train qui l'emmène :

[Natalia a Pablo] – Vuelve usted después de las vacaciones, ¿verdad?... A ver si no vuelve – dijo casi gritando.
No le contesté ni que sí ni que no. Seguí diciéndole adiós con la mano, hasta que la vi pararse en el límite del andén, sin dejar de mirarme. Se le caían lágrimas.
– Adiós, adiós...⁵⁰⁹

Nous pourrions interpréter ce final comme un échec de la libération de Natalia étant donné qu'en plus de ne pas partir avec lui, elle n'a pas la parole. Cependant, ce choix narratif nous montre à nouveau la virtualité de son émancipation : d'après Jurado Morales « todo queda igual que antes, la ciudad sigue aislada y sus habitantes, incomunicados, todos *menos el espíritu de Natalia* y el recuerdo de Pablo⁵¹⁰ ». Ainsi, quelque chose a changé *de facto*, mais cela se remarque davantage au niveau thématique que linguistique.

3.3. Se définir sans les autres

Dans *Ravages*, selon Mireille Brioude « les personnages se cherchent et se définissent les uns par rapport aux autres⁵¹¹ », car ce serait « dans et par la parole que se réalise le rapport à autrui⁵¹² ». De fait, le roman de Violette Leduc est constitué de nombreux dialogues, particulièrement entre Thérèse et Marc ou Cécile, mais si une partie de son émancipation se réalise grâce à ses relations bisexuelles assumées, il semble également qu'elles sont

⁵⁰⁷ « los ojos de Pablo funcionan como el objetivo de una cámara cinematográfica y sus oídos como una grabadora en busca del testimonio de un lugar y una época ». *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁰⁹ C. Martín Gaite, *Entre visillos*, *op. cit.*, p. 280.

⁵¹⁰ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, *op. cit.*, p. 94-95. Nous soulignons.

⁵¹¹ M. Brioude, *Violette Leduc : La mise en scène du « je »*, *op. cit.*, p. 73.

⁵¹² *Ibid.*

insatisfaisantes. Par exemple, quand Thérèse exprime ses sentiments, elle emploie presque toujours une connotation négative : « Je désirais Marc parce qu'il était sans attaque, sans défense⁵¹³ » ; « Elle m'excitait parce qu'elle se désolait⁵¹⁴ ». En même temps, quand l'autre s'éloigne, elle se sent désorientée. À propos de Marc qui devient distant, elle dit : « Nue, je vais et je viens sans but. Je suis une âme en peine, je suis un ventre perdu⁵¹⁵ ». De la même manière, quand Cécile la quitte : « Je voudrais être assise dans un cimetière, je voudrais que le froid me prenne⁵¹⁶ ». Elle semble donc se définir par rapport à ces relations qui apparaissent comme sa raison d'être. Cependant, au vu de la souffrance et des sentiments contradictoires qu'elle témoigne, nous observons une insuffisance : Thérèse n'est jamais vraiment heureuse. Par conséquent, il est pertinent de supposer que son bonheur ne sera possible que quand les autres auront totalement disparu de sa vie.

Ainsi, plus le roman avance, plus les conversations se défont : les dialogues disparaissent jusqu'à ce que le « je » devienne l'unique voix. Toujours selon Brioude, il s'agit d'une « métamorphose du personnage central, Thérèse, en narrateur omniprésent, le "je"⁵¹⁷ ». Autrement dit, nous passons d'une « dialogisation » à une progressive « *monologisation* »⁵¹⁸, ce qui renforce la recherche d'émancipation. En effet, Thérèse se libère progressivement de ses relations, jusqu'à être « enfin seule⁵¹⁹ ». En termes linguistiques, cette dernière phrase peut désigner le fait d'avoir repris la parole, d'avoir quitté les dialogues et donc les déterminations des autres. La protagoniste se récupère et se définit par elle-même ; plus rien n'influence son discours.

Cette évolution est impulsée par l'avortement en tant qu'« épreuve qui opère la métamorphose du "je", personnage en quête d'un rôle social, en un "je" irrémédiablement seul, mais absolument libre⁵²⁰ ». De fait, au moment de son intervention, Thérèse n'est plus avec Cécile ni Marc et le chirurgien empêche sa mère de l'accompagner. Son récit, à peine entrecoupé par quelques visites des infirmières, offre au lecteur une longue introspection sous

⁵¹³ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 195.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 300.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁵¹⁷ M. Brioude, *Violette Leduc : La mise en scène du « je »*, op. cit., p. 73.

⁵¹⁸ Le terme « dialogisation » est employé dans l'article « "Les belles images" de Simone de Beauvoir : la femme et le langage » de Raija H. Koski (art. cit.) à partir de la théorie de Mikhaïl Bakhtine. Dans notre cas, il désigne une transformation dialogique : il s'agit d'un mouvement du langage vers une forme de dialogue. Ainsi, nous avons pris la liberté de faire dériver le terme de « monologue » de la même manière pour désigner le mouvement du langage vers une forme de monologue. Pour une étude plus approfondie de la question, voir l'article mentionné et Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p.100-121.

⁵¹⁹ V. Leduc, *Ravages*, op. cit., p. 478.

⁵²⁰ M. Brioude, *Violette Leduc : la mise en scène du « je »*, op. cit., p. 74.

forme de monologue qui débouche sur une double salvation : Thérèse n'est pas morte de son intervention et elle s'est affranchie de toute autorité.

3.4. « Une "elle" à la recherche d'une "je"⁵²¹ »

En ce qui concerne *Les belles images*, le dialogue entre le « je » et le « elle » « masque un discours essentiellement monologique qui s'efforce de rendre marginal ou de réduire au silence le discours de l'autre⁵²² ». En effet, selon Mikhaïl Bakhtine, l'homme est constitué d'une hiérarchie de langages et doit choisir les voix à privilégier⁵²³. Cette théorie appliquée à l'œuvre de Beauvoir nous indique que Laurence serait destinée à répéter le discours autoritaire qu'elle intériorise. Cependant, dès le début du roman, ses multiples remises en question marquent une séparation face à ce discours⁵²⁴. Au fur et à mesure que le récit avance, nous constatons aussi que le « je » double d'occurrence et efface progressivement la narratrice hétérodiégétique. Son discours de plus en plus « dialogisé » apparaît ainsi comme la manifestation linguistique de la prise de conscience de Laurence face aux discours environnants et stéréotypes dont elle souhaite s'affranchir. En ce sens, la « *dialogisation* » est le « mouvement vers la catégorie de la "personne", car le "je" se vide des identités fabriquées par les autres ainsi permettant l'émergence d'une voix féminine individuelle⁵²⁵ ».

Par ailleurs, il est curieux que la fin du roman se termine non sur le « je », mais sur une troisième personne :

Laurence brosse ses cheveux, elle remet un peu d'ordre sur son visage. Pour moi les jeux sont faits, pense-t-elle en regardant son image – un peu pâle, les traits tirés. Mais les enfants auront leur chance. Quelle chance ? *elle* ne le sait même pas⁵²⁶.

À l'instar du « je » de Pablo qui clôture *Entre visillos*, ce choix peut être interprété comme le témoin de la potentialité de l'émancipation de Laurence et non comme un échec. En effet, nous ne savons pas si elle parviendra à éduquer Catherine autrement qu'à travers des « belles images », et c'est précisément cette troisième personne qui sème le doute. Néanmoins, la

⁵²¹ R. H. Koski, « "Les belles images" de Simone de Beauvoir : la femme et le langage », art. cit., p. 58.

⁵²² *Ibid.*, p. 55.

⁵²³ L'évolution idéologique de l'humanité est « un processus de choix et d'assimilation des mots d'autrui⁵²³ ». M. Bakhtine cité dans *ibid.*, p. 59.

⁵²⁴ Par exemple : « Qu'est-ce qu'ils ont que je n'ai pas ? ». S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 19.

⁵²⁵ R. H. Koski, « "Les belles images" de Simone de Beauvoir : la femme et le langage », art. cit., p. 57.

⁵²⁶ S. de Beauvoir, *Les belles images*, op. cit., p. 183. Nous soulignons.

réurrence croissante de la première personne et le fait que Laurence ait exprimé la volonté de se battre pour sa fille nous semblent suffisants pour postuler une ouverture vers une libération.

Une évolution se trace donc dans les romans grâce à une certaine conscience féminine qui s'élève et se manifeste à travers la constitution d'une voix singulière. Les procédés narratifs utilisés dans chaque œuvre soulignent la différence de degré pour exprimer « l'opposition » d'un pays à l'autre. Cependant, la simple présence d'un « je », bien que caché ou d'occurrence faible, est déjà le symbole d'une ouverture de la parole. Par conséquent, cette analyse nous montre que l'émancipation en cours dans les romans se double d'une certaine émancipation linguistique.

Ainsi, ce sont à chaque fois des émancipations virtuelles : nous ne saurons jamais si Natalia finira par étudier à Madrid, si Thérèse ne retombera pas dans la dépendance affective, si Laurence parviendra à éduquer Catherine loin des sentiers battus et si Paulina sera toujours heureuse dans sa vie de femme au foyer. Quoiqu'il en soit, en confrontant les œuvres avec leur contexte de rédaction, il s'agit déjà d'une petite « révolte » que de représenter ces tentatives : ce sont précisément ces projets d'avenir qui permettent l'accomplissement puisqu'il y a par là un refus de l'immanence. De plus, la transcendance ne semble pas impossible : après avoir fui son village, Paulina est « como alguien que hubiese preparado un esfuerzo titánico para empujar una pared... y se diese cuenta luego de que *la pared había sido sólo una ilusión óptica*⁵²⁷ ». De fait, aller à l'encontre des normes n'est peut-être pas aussi complexe qu'il n'y paraît ; le tout serait d'oser franchir le pas.

⁵²⁷ C. Laforet, *La mujer nueva*, op. cit., p. 31. Nous soulignons.

CONCLUSION

Dès le titre

D'une manière ou d'une autre, les romans présentent les *ravages* que provoquent les discours environnants, car ceux-ci attribuent de trop *belles images* aux femmes face auxquelles elles ne parviennent pas à se conformer et cherchent à s'en extraire. En raison du contexte d'écriture, l'affranchissement et la dénonciation de leur situation ne peuvent se faire qu'*entre visillos*, de manière implicite, à travers des thématiques conventionnelles, mais qui justement amènent les protagonistes à être des *mujeres nuevas*, libérées des stéréotypes...

Tout au long de ce mémoire, nous avons cherché à voir et à comparer la présence d'une émancipation féminine dans la fiction française et espagnole d'après-guerre, à partir des romans *La mujer nueva*, *Ravages*, *Entre visillos* et *Les belles images*. Nous avons choisi d'orienter ce questionnement autour de la figure maternelle et plus précisément de la (non) relation que les protagonistes entretiennent avec leur mère, car cela nous semblait un point de départ intéressant dans la remise en question des modèles traditionnels. Pour ce faire, nous avons d'abord mis en perspective les contextes de rédaction, afin de comparer les situations idéologiques en France et en Espagne à cette époque ainsi que leur retentissement dans la littérature. Ensuite, nous avons étudié la relation maternelle et son absence dans les romans. Enfin, à partir de ces constats, nous avons analysé les tentatives d'émancipation des protagonistes que nous avons mis en lien avec l'existentialisme.

Dans la première partie de ce travail, sous une perspective plus théorique et contextuelle, il s'agissait de retracer le climat historique, littéraire et idéologique du milieu du XX^e siècle afin de comprendre son impact sur l'écriture des œuvres. En sachant qu'au sortir de la guerre, l'Espagne fait face à la dictature franquiste rigide et qu'en France se succèdent les républiques, il nous semblait juste de contraster les deux pays et de postuler un environnement bien plus réfractaire sur le territoire espagnol. Malgré ces aprioris, nous avons découvert que la situation des femmes est relativement similaire de part et d'autre de la frontière : certes, l'Espagne connaît un « retard » généralisé (démocratique, culturel, économique...), conditionné par le système politique en place et par les faibles échanges extérieurs, mais les femmes sont touchées

par des problématiques semblables à la France que Simone de Beauvoir dénonce dans *Le deuxième sexe*. En effet, partout et plus fortement encore après la Seconde Guerre mondiale, les femmes sont associées à la maternité et à la passivité, considérées comme inférieures aux hommes qui les isolent au foyer. Les luttes féministes sont ainsi d'ordre européen et occidental⁵²⁸ : il s'agit d'un problème davantage synchronique que géographique et la plus grande différence entre les deux pays que nous étudions est peut-être la radicalisation des inégalités qui passe par des lois plus strictes pour les Espagnoles pour qui les droits seront acquis plus tardivement.

Dans de telles circonstances, il est difficile pour les femmes de s'exprimer, d'autant plus que chaque pays fait face à une censure plus ou moins sévère. Ainsi, les romans de notre corpus ont pour la plupart été passés au crible et ont dû subir quelques adaptations pour être publiés. Néanmoins, leur parution est aujourd'hui un témoin de l'époque de transition dans laquelle ils s'inscrivent, car il s'agit d'un premier pas vers l'émancipation de la parole féminine.

Par ailleurs, nous avons également effectué une première analyse textuelle de laquelle nous avons constaté une vision relativement stéréotypée des femmes dans les quatre romans. La situation d'infériorité et de soumission qu'elles vivent transparait en effet dans la fiction à travers des archétypes récurrents tels que la « femme-objet », la femme mariée et l'Ange du foyer (« ángel del hogar »). Il semble que les autrices « había[n] interiorizado tanto los códigos y criterios de los censores que, *de manera muchas veces inconsciente*, los respetaba[n] para conseguir un informe favorable y poder publicar su obra⁵²⁹ ». Cependant, ce cadre d'apparences classique est précisément la base sur laquelle se dressent des révoltes implicites, masquées, dont nous avons rendu compte par la suite.

À partir des observations et analyses obtenues, dans la deuxième partie, nous avons étudié la (non) relation à la mère telle qu'elle se retrouve dans les romans. En effet, nous avons postulé que les parents étaient les premiers vecteurs de la hiérarchie entre les sexes, puisque l'éducation des enfants se déroule d'abord au sein du foyer. Cependant, dans notre corpus, nous avons observé systématiquement une relation maternelle soit défailante, où le complexe d'Œdipe est mis à mal, soit inexistante.

Dans les romans français, la mère existe, mais elle entretient des rapports conflictuels avec les protagonistes. Dans *Ravages*, le lien entre Thérèse et sa mère est fusionnel, mais très

⁵²⁸ Nous avons notamment étudié cela pour les Américaines dans *La femme mystifiée* de Betty Friedan.

⁵²⁹ M. G. García Blay et T. E. Micó Escrivá, « La censura moral e ideológica durante el franquismo (1945-1975): ejemplos en la obra narrativa de Carmen Laforet », art. cit., p. 4.

culpabilisant, car cette dernière tente de contrôler les choix de sa fille à partir de son propre vécu. N'ayant pas connu son père, Thérèse vit une prolongation du lien primaire, ce qui l'amène d'abord à soustraire ses volontés à celles de sa mère. Le roman se termine néanmoins sur une restauration de la relation. Nous avons conclu que Thérèse, même si elle est influencée, n'est définitivement pas comme sa mère et est parvenue à s'en affranchir. Laurence et Dominique, dans *Les belles images*, entretiennent une relation ambiguë et stéréotypée. Derrière les apparences de « famille parfaite » se cache un mal-être, puisque Laurence ressent une certaine hypocrisie chez Dominique et l'attention qu'elle lui porte. Leur relation peut être considérée comme une mise en abyme de la superficialité générale qui plane autour de l'image de la mère à cette époque. Par ailleurs, une projection s'établit entre la protagoniste et sa fille, Catherine, que Laurence cherche à protéger des mensonges, et ce, dans le but de ne pas reproduire ce qu'elle-même a vécu.

Dans les romans espagnols, la mère est morte et fragilise donc davantage l'équilibre familial. Pour pallier le manque, nous avons observé que des personnages agissent comme des substituts maternels, à savoir la grand-mère dans *La mujer nueva*, la grande sœur et la tante dans *Entre visillos*. Cependant, aucune ne semble parvenir pas à combler le vide que ressentent Paulina et Natalia qui témoignent toutes deux d'un comportement particulier envers leur entourage et, dans le cas de Paulina, envers son fils.

Ainsi, la relation maternelle est toujours insuffisante et met à mal la transmission des modèles familiaux (et féminins) qui en découlent. Nous pouvons interpréter ce choix comme un moyen pour les autrices de dénoncer le système patriarcal qui idéalise la mère au foyer et la maternité. En l'absence de cette figure mystifiée, il y a une porte ouverte pour un affranchissement de la condition féminine, puisque les protagonistes sont amenées à se construire autrement, loin des présupposés. De fait, « si bien la figura paterna es la autoridad visible que reprime la libertad exterior [...], la madre funciona como la autoridad invisible (inconsciente) que impide el ejercicio de la libertad interior⁵³⁰ ». De plus, en comparant les romans, il est intéressant de constater que le degré d'absence de la figure maternelle est proportionnel au conservatisme du contexte d'écriture. Étant donné qu'au milieu du XX^e siècle la division sexuelle est exacerbée en Espagne, il semble nécessaire de « faire table-rase » de la mère en tant que transmetteur premier de cette discrimination.

⁵³⁰ N. Cruz Cámara, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », art. cit., p. 107.

Dans la troisième partie, sur base des considérations apportées quant à la filiation « ratée », nous avons étudié le caractère dissonant des protagonistes qui, précisément, reflètent un manquement et peuvent être définies comme des « chicas raras » selon la description de Carmen Martín Gaité. En effet, celles-ci vont à l'encontre des archétypes féminins de l'époque et leur « rareza » est d'autant plus perceptible qu'elles affichent un certain mal-être et interrogent leur situation.

Nous avons ensuite interprété ce mal-être comme étant analogue au malaise existentiel, ce qui nous a permis de relier notre analyse à l'existentialisme. D'emblée, ce sentiment traduit une certaine anormalité. En effet, Paulina, Thérèse, Natalia et Laurence reflètent le malaise plus général dont souffrent les femmes qui, enfermées ou vouées à une condition insatisfaisante, ne parviennent pas à atteindre le bonheur attribué à leur soi-disant féminité⁵³¹. Bien que certaines aient choisi un chemin de vie « dans les normes », il est intéressant d'observer que toutes cherchent à s'en émanciper. D'une part, les protagonistes tendent à rejeter, à des degrés divers, l'identité préfabriquée de l'Ange du foyer, à travers une conception particulière du mariage, l'adultère, l'avortement, le travail... D'autre part, la fuite renforce leur quête d'émancipation. De fait, chacune présente un désir d'évasion, qu'elle soit physique ou métaphorique. Dans tous les cas, nous pouvons voir une symbolique intéressante, puisque la fuite matérialise le rejet d'une situation insatisfaisante. Il s'agit d'un nouveau refus de la condition féminine telle qu'elle est représentée dans la société patriarcale de l'époque. Par ailleurs, nous avons tenté d'apporter une autre lecture de la fin de *La mujer nueva* et *Las bellas images* qui ont été interprétées comme des échecs de la libération des personnages. D'après nos analyses, malgré l'apparent « retour au foyer » de Paulina et la dépression de Laurence, nous avons considéré que les protagonistes posent le choix *délibéré* de se conformer à leur rôle d'épouse ou de mère qu'elles dépassent par une recherche de bonheur et d'accomplissement, et non par une obligation sociale. Au niveau linguistique, cette recherche se traduit par une voix propre qui s'élève contre la communication défaillante et par un « je » tantôt timide tantôt assumé qui marque, à sa manière, une prise de la parole féminine.

À travers des desseins différents des personnages de la « novela rosa » et autres littératures plus populaires de l'époque, les protagonistes dénoncent toutes l'environnement oppressif dans lequel elles s'inscrivent et tendent à l'existentialisme : il s'agit, en effet, à chaque fois de projets d'avenir contre l'immanence, vers un mieux-être et vers la liberté.

⁵³¹ Cette réflexion se base en partie sur l'étude de Betty Friedan dans *La femme mystifiée*, op. cit.

Cet itinéraire, qui nous a fait partir du contexte d'écriture des romans jusqu'à l'analyse textuelle et linguistique des tentatives de liberté des protagonistes, dévoile finalement celui de l'émancipation des femmes qui, en quittant le stade « d'objets », deviennent (ou tendent à devenir) « sujets ». Cette conversion se passe non seulement fonctionnellement puisque ce sont des protagonistes féminines qui ont la parole et qui, à travers des décisions éloignées des normes, saisissent leur vie, mais aussi effectivement puisque avec ces romans, les autrices s'inscrivent sur la scène littéraire et parviennent à publier une œuvre dans un champ qui ne leur était pas vraiment destiné. À nouveau, nous pouvons faire un lien avec la philosophie existentialiste, car si « toute vie "existentielle" se place sur le plan du choix⁵³² » et si « pour être sujet, il faut, dans la pensée existentielle, se poser concrètement à travers des projets qui expriment la transcendance⁵³³ », il se trouve que Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Violette Leduc et Simone de Beauvoir ont précisément fait le choix d'écrire. Au moment de faire paraître *La mujer nueva*, *Entre visillos*, *Ravages* et *Les belles images*, elles transcendent leur vie biologique pour s'accomplir en tant qu'êtres humains⁵³⁴ et deviennent des artistes.

Ainsi, il est intéressant de constater qu'au même moment, en Espagne et en France, deux pays voisins, mais dont les contacts ont été étouffés au milieu du XX^e siècle, des problématiques similaires se font ressentir et s'expriment à travers la fiction. Certes, la narration, le style et les thématiques sont différents, mais les romans présentent tous le cri d'une émancipation implicite rendue possible par l'absence d'une figure maternelle classique. Nous pourrions chercher et inférer les raisons qui ont permis aux autrices de rendre compte de cette situation, mais dans un souci de concision et de précision, nous avons préféré centrer notre travail sur leurs œuvres. Toutefois, nous désirons proposer un élément de réponse : l'importance de l'instruction et de l'éducation. Selon Simone de Beauvoir, la femme est corrompue tout au long de sa vie, car « on [l']élève [...] sans jamais lui enseigner la nécessité d'assumer elle-même son existence⁵³⁵ », en lui interdisant de travailler et en la maintenant au foyer. Or, l'instruction serait la « seule susceptible d'[']entraîner [les femmes] à "mettre de fond en comble le monde en question", à "se prendre en charge"⁵³⁶ » et à prendre conscience de leur

⁵³² H. Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, op. cit., p. 44.

⁵³³ *Ibid.* Nous soulignons.

⁵³⁴ Betty Friedan, *La femme mystifiée*, op. cit., p. 429.

⁵³⁵ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, op. cit., p. 640.

⁵³⁶ Simone de Beauvoir citée dans M.-A. Lescourret, « L'existentialisme est-il un féminisme ? », art. cit., p. 37.

situation. De fait, les autrices ont eu droit à l'enseignement supérieur, sauf Violette Leduc, et ont beaucoup voyagé, ce qui leur a sans doute permis de s'ouvrir au monde et de prendre de la distance par rapport à leur propre expérience. Dans tous les cas, chaque fois s'observe une prise de risque. D'un côté se trouve le risque d'écrire sur des tentatives d'émancipation et de représenter des personnages féminins dissonants dans une société patriarcale, d'un autre, le risque de publier, car la publication suppose aussi la dénonciation implicite. En outre, peut-être que ces romans ont été un moyen de libération de la femme au foyer et des lectrices qui les ont reçus, puisque « à défaut de changer le monde, une œuvre peut changer notre représentation de celui-ci et susciter le désir d'un monde autre⁵³⁷ », meilleur, plus égalitaire.

Finalement, grâce au recul que nous avons aujourd'hui sur les évolutions de la cause féministe, ce mémoire nous a permis de rendre compte que la fiction romanesque des années cinquante et soixante a (aussi) été le lieu d'un discours tacite et a, quelque part, permis aux autrices de dénoncer leur situation à travers des romans relativement conventionnels. Dans une optique comparative et diachronique, il serait intéressant de poursuivre les recherches en analysant d'autres romans écrits par des femmes dans les décennies suivantes, afin d'étudier les croisements et évolutions qu'ont eus les littératures françaises et espagnoles au regard des avancées idéologiques et politiques de leur pays. Ainsi, il serait pertinent de se pencher sur la manière dont les autrices s'approprient cet espace de liberté croissant quand les censures se relâchent, que les luttes féministes s'intensifient et quand l'Espagne quitte le système dictatorial pour entrer en démocratie.

⁵³⁷ J. Guérin, « Qu'est-ce que la littérature, que peut la littérature ? », in *À quoi sert la littérature ?*, op. cit., p. 46.

ANNEXES

1. Résumés des œuvres du corpus

***La mujer nueva* (Carmen Laforet, 1955)**

Paulina Goya a trente-trois ans et décide de se séparer de son mari, Eulogio, pour partir à Madrid. Les raisons de son départ sont discrètes, mais il semblerait qu'elle veuille prendre du temps pour elle afin de réfléchir sur sa vie qui ne lui plaît plus. En quittant son village, elle laisse également son fils, Miguel, et son amant, Antonio, pour qui elle éprouve de forts sentiments. Ce dernier est marié à Rita, une femme malade dont les chances de survivre sont maigres. Alors que Paulina est en route vers Madrid, elle est saisie d'une puissante illumination et est persuadée que son destin se trouve sur le chemin de Dieu. Elle commence ainsi une vie pieuse à la recherche du bonheur et se consacre à la religion, jusqu'à émettre l'hypothèse de rentrer au couvent. Cependant, sentant sa croyance s'estomper et rongée de culpabilité envers Antonio, elle décide finalement de retourner vers Eulogio et de s'occuper de Miguel. En effet, Paulina se convainc que sa foi doit s'exercer en dehors du couvent, au sein de sa famille qu'elle considère désormais comme un cadeau de Dieu. Elle renonce ainsi définitivement à Antonio et retourne à Villa de Robre, pour être femme au foyer.

***Ravages* (Violette Leduc, 1955)**

Thérèse est presque adulte quand elle rencontre Marc au cinéma avec qui elle a rapidement des rapports sexuels. C'est la première fois qu'elle découvre le sexe masculin. En effet, Thérèse entretient une relation avec Cécile qu'elle voit à Auvigny le week-end tandis qu'elle vit chez sa mère et son beau-père. Par la suite, elle emménage chez Cécile, mais ne parvient pas à trouver d'équilibre dans leur relation : elle s'obsède sur des futilités qui l'empêchent de dormir et de s'épanouir dans les bras de sa compagne. Sentant progressivement son amour diminuer, Thérèse commence à délaisser Cécile, mais devient profondément jalouse quand elle découvre que celle-ci a une autre liaison. Après avoir essayé de la récupérer, en vain, elle la quitte violemment et part vivre chez Marc. Cependant, leur relation est aussi ponctuée de problèmes : Thérèse témoigne d'un attachement maladif envers lui. Le jour où il s'éloigne d'elle pour réfléchir, elle tente de se suicider. Après cet épisode, ses pulsions se calment et ses sentiments décroissent. Thérèse finit donc par quitter Marc et découvre qu'elle est enceinte.

Malheureusement, l'avortement était interdit et elle va risquer sa vie chez des sagefemmes qui le pratiquent en cachette. Les tentatives échouent et Thérèse est contrainte d'aller à l'hôpital où elle va enfin avorter, non sans douleurs.

Entre visillos (Carmen Martín Gaité, 1958)

Dans une petite ville de province des années cinquante vit la famille Ruiz Guilarte : trois sœurs (Natalia, Julia, Mercedes), un père absent et une tante stricte. Le roman nous plonge dans le quotidien de ces adolescentes et de leurs amies qui se limite à : aller en cours, se promener en ville et sortir au casino. Leur préoccupation principale est de trouver un petit-ami. Ainsi, Gertru, l'une des meilleures amies de Natalia, à 17 ans, est fiancée à Ángel. En raison des recommandations de ce dernier, elle arrête ses études et s'éloigne des autres. De son côté, Natalia rêve de partir étudier à Madrid. Julia aimerait aussi y aller, mais dans le but de rejoindre Miguel, son petit-ami. Le quotidien monotone de ces jeunes filles est cependant bouleversé par l'arrivée de Pablo Klein, un jeune professeur d'allemand, qui vient travailler dans l'institut de Natalia. Sa personnalité peu conventionnelle contraste avec l'environnement dans lequel il atterrit, mais il se lie d'amitié avec Natalia et lui donne les moyens pour essayer de suivre son projet d'études. Finalement, après une profonde désillusion, se sentant de plus en plus étouffé par la ville, Pablo décide de partir pour Madrid avant même d'avoir terminé l'année. Le roman se conclut sur le quai de la gare où le train l'emmène avec Julia, devant Natalia pleine d'espoir.

Les belles images (Simone de Beauvoir, 1966)

Dans un milieu bourgeois et mondain de la banlieue parisienne des années soixante vit Laurence, une femme âgée d'une trentaine d'années qui travaille dans la publicité. Mère de deux petites filles (Catherine et Louise), amante de son collègue de travail, Lucien, et mariée à Jean-Charles, architecte moderne qui se dit féministe, Laurence a tout pour être heureuse, mais quelque chose cloche dans ce panorama aux allures de perfection. En effet, elle n'est pas satisfaite de sa vie qu'elle remet profondément en question après que Catherine lui demande « Maman, pourquoi est-ce qu'on existe ? ». Son éducation semble être la source de ce mal-être : Laurence reproche à sa mère, Dominique, d'avoir bâti sa vie sur les apparences au détriment de l'épanouissement personnel. D'ailleurs, cette dernière tombe de haut quand elle se fait tromper et quitter par son compagnon, Gilbert, ce qui déclenche de nouveaux tourments chez Laurence. Après un voyage en Grèce avec son père où elle croyait pouvoir « s'en sortir », Laurence plonge

peu à peu dans une dépression qui la rend anorexique et décide de tout mettre en place pour que ses filles soient heureuses et éduquées loin des stéréotypes.

2. Sur la loi « Fuero de trabajo »

« La Ley de Reglamentaciones de 1942, que por primera vez articulaba toda la normativa laboral del franquismo, implantó la obligatoriedad de abandonar el puesto de trabajo en el momento del matrimonio, que después se intentó compensar con la figura de la "dote". En el caso de reincorporación posterior, la ley de Contrato de Trabajo de 1944 establecía que la mujer necesitaba la autorización del marido, que podía negarle la capacidad de cobrar directamente su salario, de manera que se llegó a proponer que la Ley recogiera la figura de la "media capacidad" como "manera de resolver el problema de los menores, de la mujer casada y del incapaz mental"⁵³⁸ ».

⁵³⁸ C. Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », art. cit., p.144.

BIBLIOGRAPHIE

A. Sources primaires : corpus d'étude

BEAUVOIR, Simone de, *Les belles images*, Paris, Gallimard, 2020 [1966] (Folio).
LAFORET, Carmen, *La mujer nueva*, Barcelona, Destino, 2020 [2004] (Austral).
LEDUC, Violette, *Ravages*, Paris, Gallimard, 2016 [1955] (Folio).
MARTÍN GAITE, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 2020 [2008] (Austral).

B. Sources secondaires

1. Littérature

1.1. Ouvrages généraux

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par DARIA, Oliver, Paris, Gallimard, 1987, p. 100-121.

DUFAYS, Jean-Louis, LISSE, Michel et MEURÉE, Christophe, *Théorie de la littérature : une introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2009.

GUÉRIN, Jeanyves, « Qu'est-ce que la littérature, que peut la littérature ? », in NOWICKI, Joanna et BOURSIER, Axel (dir.), *À quoi sert la littérature ?*, Paris, Cerf, 2018, p. 27-51.

NOWICKI, Joanna, « Quand la littérature signifie conquête de la liberté (Czapski, Karpinski, Zagajewski) », in NOWICKI, Joanna et BOURSIER, Axel (dir.), *À quoi sert la littérature ?*, Paris, Cerf, 2018, p. 165-184.

1.2. Contexte littéraire du XX^e siècle

• France

KUHLMANN, Marie, KUNTZMANN, Nelly et BELLOUR, Hélène, *Censure et bibliothèques au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1989.

SERVOISE, Sylvie, *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 (Interférences), URL : <https://books.openedition.org/pur/38248>, page consultée le 28 mars 2022.

URBAIN-ARCHER, Anne, *L'encadrement des publications érotiques en France (1920-1970)*, Paris, Classiques Garnier, 2019 (Littérature et censure).

- **Espagne**

BARRERO PÉREZ, Óscar, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Editorial Gredos, 1987.

MERLO-MORAT, Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2013.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. et RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española. Vol. XII : Posguerra : narradores*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2000.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *La novela española durante el franquismo : itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Editorial Gredos, 2010.

1.3. Littérature « féminine » et histoire littéraire des femmes

BELLVER, Catherine G., « Las ambigüedades de la novela feminista española », *Letras Femeninas*, vol. 31, n° 1, 2005, p. 35-41, URL : <https://www.jstor.org/stable/23021514>, page consultée le 13 avril 2022.

BUSSY GENEVOIS, Danièle, « Chapitre 6 : Femmes d'Espagne, de la République au franquisme », in THÉBAUD, Françoise, DUBY, Georges et PERROT, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident : le XX^e siècle*, Paris, Plon, 1992, p. 169-184.

CAMUS, Marianne, *Création au féminin. Volume 1 : Littérature*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006 (Kaléidoscopes).

CHAPERON, Sylvie, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 13, 2001, p. 99-116, URL : <http://journals.openedition.org/clio/135>, page consultée le 7 avril 2022.

DÉTREZ, Christine, « La place des femmes en littérature : le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, n° 186, avril 2016, p. 24-29, URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2016-4-page-24.htm>, page consultée le 16 mars 2022.

DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar, « Le XX^e, un siècle de guerres et la consolidation de la femme moderne », in BOIXAREU, Mercedes (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, Paris, Champion, 2016, p. 69-76.

FAGUNDO, Ana María, « Presencia de la mujer novelista en la literatura española », *Letras Femeninas*, vol. 9, n° 1, 1983, p. 3-10, URL : <https://www.jstor.org/stable/23021020>, page consultée le 18 décembre 2021.

FIGUEROLA, Carmen, « Femmes, guerre et révolution : représentation de l'engagement éthique et esthétique au XX^e siècle », in BOIXAREU, Mercedes (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, Paris, Champion 2016, p. 235-250.

MOINE, Fabienne, « La création d'une communauté poétique féminine et la canonisation d'Elizabeth Barret-Browning », in CAMUS, Marianne (dir.), *Création au féminin. Volume 3 : Filiations*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007 (Kaléidoscopes), p. 47-56.

NAHAS, Hélène, *La femme dans la littérature existentielle*, Paris, PUF, 1957.

SANELEUTERIO, Elia, « La influencia de la tía soltera en las novelas de protagonización femenina », in SANELEUTERIO, Elia (éd.), *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2020, p. 359-373.

VALCÁRCEL, Amelia, « La mística de la feminidad », in ENCINAR, Ángeles et VALCÁRCEL, Carmen (éd.), *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 105-122.

ZATLIN, Phyllis, « La aparición de nuevas corrientes femeninas en la novela española de posguerra », *Letras Femeninas*, vol. 9, n° 1, 1983, p. 35-42, URL : <https://www.jstor.org/stable/23021023>, page consultée le 5 avril 2022.

ZOVKO, Maja, « Las escritoras de posguerra y su compromiso con la enseñanza libre », in ENCINAR, Ángeles et VALCÁRCEL, Carmen (éd.), *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 339-348.

1.4. Études sur le corpus

- **Simone de Beauvoir : vie, œuvres, analyses**

ANGELFORS, Christina, « La parole paralysée : une lecture du mode de narration dans *Les belles images* de Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 8, 1991, p. 131-136, URL : <https://www.jstor.org/stable/45173514>, page consultée le 7 décembre 2021.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1986 [1949] (Folio essais).

BEAUVOIR, Simone de, *Privilèges*, Paris, Gallimard, 1955 (Folio).

BERTRAND, Marc, « "Les belles images" ou la tentation de l'indifférence », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 9, 1992, p. 49-54, URL : <https://www.jstor.org/stable/45173442>, page consultée le 7 décembre 2021.

CHAPPLE, Candace, « Faire parler le silence : la lutte contre les rôles prédéterminés pour les personnages féminins chez Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 29, 2013-2014, p. 96-105, URL : <https://www.jstor.org/stable/45170693>, page consultée le 27 juillet 2022.

GODAYOL, Pilar, « Censure, féminisme et traduction : *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir en catalan », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 32, n° 2, 2013, p. 74-89, URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2013-2-page-74.htm>, page consultée le 1^{er} août 2021.

GUARESI, Magali e. a., « Introduction. Les réceptions contemporaines de l'œuvre de Simone de Beauvoir en Méditerranée (France, Italie, Espagne, Israël, 1949-2019) », *Cahiers Sens public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. I-X, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2019-3-page-I.htm>, page consultée le 1^{er} août 2021.

JEANSON, Francis, *Simone de Beauvoir ou L'entreprise de vivre : suivi de deux entretiens avec Simone de Beauvoir*, Paris, Seuil, 1966.

KOSKI, Raija H., « "Les belles images" de Simone de Beauvoir : la femme et le langage », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 9, 1992, p. 55-59, URL : <https://www.jstor.org/stable/45173443>, page consultée le 1^{er} août 2022.

LAUFER, Laurie, « Simone de Beauvoir et la psychanalyse : haine, attrait, résistances ? », *L'Homme et la société*, vol. 179-180, n° 1-2, 2011, p. 236-247, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2011-1-page-236.htm>, page consultée le 15 mai 2022.

LAZAR, Liliane, « À la recherche de la mère : Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 16, 1999-2000, p. 123-134, URL : <https://www.jstor.org/stable/45170541>, page consultée le 7 décembre 2021.

MASCLANIS, François, « *Le Deuxième Sexe*. Représentations socio-politiques de l'ouvrage de Simone de Beauvoir », *Cahiers Sens Public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. 37-57, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2019-3-page-37.htm>, page consultée le 1^{er} août 2021.

NICOLAS-PIERRE, Delphine, *Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

NIELFA, Gloria, « La réception du *Deuxième sexe* en Espagne en sept décennies », *Cahiers Sens public*, vol. 25-26, n° 3-4, 2019, p. 59-93, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2019-3-page-59.htm>, page consultée le 16 mars 2022.

TEST, Mary Lawrence, « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir. L'image de la femme dans "Les Mandarins" et "Les belles images" », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 11, 1994, p. 19-29, URL : <https://www.jstor.org/stable/45173540>, page consultée le 7 décembre 2021.

TRIANAFYLLIA, Kadoglou, « Au nom de la mère : un rôle à réexaminer dans l'œuvre de Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 23, 2006-2007, p. 1-9, URL : <https://www.jstor.org/stable/45170630>, page consultée le 7 décembre 2021.

Document audiovisuel

SERVAN-SCHREBER, Jean-Louis, « Pourquoi je suis féministe ? », questionnaire avec Simone de Beauvoir, 1975, URL : https://www.youtube.com/watch?v=6dvALvKkzZQ&ab_channel=Artes2, page consultée le 26 décembre 2021.

• Violette Leduc : vie, œuvres et analyses

BEAUVOIR, Simone de, « Préface », in LEDUC, Violette, *La batarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 7-18.

BRIOUDE, Michelle, *Violette Leduc : la mise en scène du « je »*, Amsterdam, Atlanta, 2000.

HUGHES, Alex, *Violette Leduc : Mothers, Lovers and Languages*, London, Maney, The Modern Humanities Research Association, 1995.

JANSITI, Carlo, *Violette Leduc : biographie*, Paris, Grasset, 1999.

RENARD, Paul et JANSITI, Carlo, *Violette Leduc : études réunies*, Lille, Société de littérature du Nord, 1994.

VIOLLET, Catherine, « Violette Leduc : écriture et sexualité », *Tangence*, n° 47, 1995, p. 69-83, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/025852ar>, page consultée le 24 décembre 2021.

Document audiovisuel

GALLOT, Claude et GRUÈRE, Florence, « Brève rencontre avec Violette Leduc », *L'INA*, 1970, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf10005791/litterature-breve-rencontre-avec-violette-leduc>, page consultée le 24 décembre 2021.

Mémoires universitaires

COURCELLES, Dominique, *Figures de la mère dans trois romans de Violette Leduc : L'asphyxie, Ravages, La Batarde*, mémoire dirigé par Georges Jacques à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, en 1985.

DIDIER, Célia, *Érotisme, androgynie et mortifère : le rapport au corps dans l'écriture-femme : analyse de « Ravages » de Violette Leduc*, mémoire dirigé par Jean-Louis Tilleuil à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, en 2017.

Étude croisée sur Simone de Beauvoir et Violette Leduc

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

https://www.academia.edu/37257239/Simone_de_Beauvoir_et_Violette_Leduc_retour_sur_un_parall%C3%A8le_biais%C3%A9_de_l_histoire_litt%C3%A9raire_The_Romanic_Review_vol_107_n_1_4_janv_nov_2016_p_153_172, page consultée le 24 décembre 2021.

- **Carmen Laforet : vie, œuvres et analyses**

CALMES, Victoria, « La ausencia de la madre y la aserción de la subjetividad en "Nada" de Carmen Laforet », *Tropelias : Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n°15-17, 2004-2006, p. 181-189.

CEREZALES LAFORET, Agustín, *Carmen Laforet*, Madrid, Ministerio de cultura. Dirección general de promoción del libro y la cinematografía, 1982 (España, escribir hoy).

GARCÍA BLAY, María Gloria et MICÓ ESCRIVÁ, Tomás Ernesto, « La censura moral e ideológica durante el franquismo (1945-1975) : ejemplos en la obra narrativa de Carmen Laforet », *Tonos digital*, n° 36, 2019, URL : <http://hdl.handle.net/10201/67540>, page consultée le 26 décembre 2021.

LAFORET, Carmen, *Puntos de vista de una mujer*, éd. Ana Cabello et Blanca Ripoll, Madrid, Destino, 2021.

LAFORET, Carmen et SENDER, Ramón J., *Puedo contar contigo. Correspondencia*, éd. Israel Rolón Barada, Barcelona, Destino, 2003 (Imago Mundi).

PALLAS, Claire, « Une femme écrivain sous le franquisme : Carmen Laforet de *Nada* au silence... », in ETIENVRE, Françoise, *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 213-220, URL : <http://books.openedition.org/psn/1072>, page consultée le 18 décembre 2021.

QUEVEDO GARCÍA, Francisco Juan, « El misticismo en la novela española de posguerra : *La mujer nueva*, de Carmen Laforet », *Philologica canariensis*, n°14-15, 2008-2009, p. 233-250, URL : <http://hdl.handle.net/10553/7118>, page consultée le 10 novembre 2021.

VARELA OLEA, María Ángeles, « El existencialismo personalista de Carmen Laforet : *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada* », *Revista de Literatura*, vol. LXXXIII, n°165,

2021, p. 193-218, URL : <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.009>, page consultée le 10 novembre 2021.

Document audiovisuel

« Carmen Laforet. El miedo y la gloria : La chica rara », *Imprescindibles*, RTVE, 2021, URL : <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/carmen-laforet-miedo-gloria-chica-rara/6120761/>, page consultée le 24 décembre 2021.

- **Carmen Martín Gaité : vie, œuvres et analyses**

CAJADE FRÍAS, Sonia, « Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura », *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, vol. LXV, n° 2, 2010, p. 489-518.

FERNANDEZ, Celia et MARTÍN GAITE, Carmen, « Entrevista con Carmen Martín Gaité », *Anales de la narrativa española contemporánea*, vol. 4, 1979, p. 165-172, URL : <https://www.jstor.org/stable/27740998>, page consultée le 28 décembre 2021.

JURADO MORALES, José, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos, 2003.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana : enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992 [1987].

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2019 [1981].

MAYORAL, Marina, « Introducción », in MARTÍN GAITE, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 2020 [2008] (Austral), p. 9-42.

Document audiovisuel

SOLER SERRANO, Joaquín, « Carmen Martín Gaité a fondo », *Radiotelevisión Española*, 1980, URL : https://www.youtube.com/watch?v=KIZdfdmC_v4, page consultée le 27 décembre 2021.

Analyse comparée de Carmen Martín Gaité et Carmen Laforet

CRUZ-CÁMARA, Nuria, « "Chicas raras" en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet », *Hispanófila*, n° 139, septembre 2003, p. 97-110, URL : <https://www.jstor.org/stable/43894941>, page consultée le 7 décembre 2021.

2. Histoire et sociologie du XX^e siècle

2.1. Généralités

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 [1998] (Point).

COURTOIS, Stéphane, « Les mouvements fascistes nationaux », in NOLTE, Ernst, *Fascisme et totalitarisme*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 727-729.

EL GAMMAL, Jean et JALABERT, Laurent (dir.), *Après le conflit, un monde nouveau ? Reconstruction, pacification et renouveau dans les sociétés d'après-guerre, de l'Antiquité à nos jours*, Nancy, Association d'historiens de l'Est, 2020.

FRIEDAN, Betty, *La femme mystifiée*, trad. de l'américain par ROUDY, Yvette, Genève, Gonthier, 1964.

2.2. France

LIMAGNE, Pierre, *La V^e république de Charles de Gaulle et Georges Pompidou*, Paris, Éditions France-Empire, 1978.

2.3. Espagne

MOLINERO, Carme, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño" », *Historia Social*, n° 30, 1998, p. 97-117, URL : <https://www.jstor.org/stable/40340520>, page consultée le 26 avril 2022.

NATTIEZ, Laura, « Le bal dans l'Espagne franquiste : le jeu de l'amour, mais pas du hasard », *Travail, genre et sociétés*, vol. 38, n° 2, 2017, p. 75-94, URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2017-2-page-75.htm>, page consultée le 1^{er} août 2021.

PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde, « "Las mujercitas" del franquismo », *Estudios Feministas*, vol. 24, n° 1, janvier-avril 2016, p. 281-293, URL : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/estufemi.24.1.281>, page consultée le 10 décembre 2021.

3. Études de genre et féministes

BARD, Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

GUIONNET, Christine et NEVEU, Erik, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, Malakoff, Armand Colin, 2021 [2004] (Sociologie).

FURIÓ, Antoni, « Les deux sexes ou l’imaginaire du Mâle Moyen Âge (Espagne) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 8, novembre 1998, p. 1-15, URL : <http://journals.openedition.org/clio/317>, page consultée le 15 août 2021.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin / Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

LES CHIMÈRES, *Maternité esclave*, Paris, Union générale d’édition, 1975 (10/18).

RIOT-SARCEY, Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte & Syros, 2002 (Repères).

SCHWEITZER, Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002 (Histoire).

TOBÍO, Constanza, « Igualdad y diferencia en la profesionalización de las artistas. Comentarios a los textos de Alejandra Val Cubero y Natalia Izquierdo », *Papers*, vol. 98, n° 4, 2013, p. 698-706, URL : <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v98n4.560>, page consultée le 18 décembre 2021.

4. Philosophie : l’existentialisme

FERRY, Luc, « Chapitre 20. Sartre et l’existentialisme. Penser la liberté », in FERRY, Luc (dir.), *Sagesses d’hier et d’aujourd’hui*, Paris, Flammarion, 2019, p. 689-725.

LESCOURRET, Marianne, « L’existentialisme est-il un féminisme ? », *Cités*, n° 73, 2018, p. 29-41, URL : <https://www.jstor.org/stable/44955304>, page consultée le 22 mars 2022.

NOUDELMAN, François et PHILIPPE, Gilles (dir.), *Dictionnaire Sartre*, Paris, Champion, 2004.

ROBERTS, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1978 [1973].

VANNIER, Gilles, *L’existentialisme. Littérature et philosophie*, Paris, L’Harmattan, 2001 (Pour comprendre ?).

5. Le rapport à la mère et à la famille

CAUTE, Adeline, *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain : 1945-1968*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

LORRAIN, Adélie et DURET, Isabelle, « La fratrie face à une perte parentale : lieu de création et de transformation des émotions », *Thérapie Familiale*, vol. 39, n° 1, 2018, p. 31-47, URL : <https://www.cairn.info/revue-therapie-familiale-2018-1-page-31.htm>, page consultée le 19 mai 2022.

MILLOT, Claudie, « Le conflit œdipien », in GOLSE, Bernard (dir.), *Le développement affectif et cognitif de l'enfant*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015 [5^e éd.] (Médecine et psychothérapie), p. 199-202.

PERRON, Roger et PERRON-BORELLI, Michèle, *Le complexe d'Œdipe*, Paris, PUF, 2005 [1994] (Que sais-je ?).

6. Thèmes divers

CICCONE, Albert, *La transmission psychique inconsciente : identification projective et fantasme de transmission*, Paris, Dunod, 2012 [1999].

ROSENBERG, Pierre et DAMIAN, Véronique, *Nicolas Poussin*, Paris, France Loisirs, 1994.

SULLEROT, Evelyne, *Pour le meilleur et sans le pire*, Paris, Fayard, 1984.

7. Dictionnaires et autres ressources en ligne

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/>

Diccionario de la Real Academia Española : <https://dle.rae.es/>

Fabula, la recherche en littérature : <https://www.fabula.org/ressources-atelier.php>

Trésor de la Langue Française informatisé : <http://atilf.atilf.fr/>

Table des matières

INTRODUCTION	6
PARTIE I – L’après-guerre en Europe : contextes croisés	15
Chapitre 1 : La littérature, au service des idéologies ?	15
1. <i>De l’existentialisme au Nouveau Roman français</i>	15
2. <i>La censure franquiste</i>	17
Chapitre 2 : Voix de femmes, entre révolte et amûissement	20
1. <i>Le deuxième sexe et le coup d’accélération du mouvement féministe français</i> .	21
1.1. Au sortir de la guerre, le retour en arrière	21
1.2. L’arrivée du <i>Deuxième sexe</i> et les réactions	22
1.3. De profondes transformations	23
2. <i>L’image de l’« ángel del hogar » et la loi « Fuero del Trabajo »</i>	24
2.1. Le basculement dans le franquisme	24
2.2. Comment écrire ?	25
2.3. L’effet Simone de Beauvoir	27
2.4. Un féminisme « retardé »	28
Chapitre 3 : Échapper à la censure : étude de la réception des romans dans le monde littéraire.....	29
1. <i>« Una historia provinciana de un grupo de chicas, sus estudios y amoríos »</i>	29
2. <i>« Ils ont refusé le début de Ravages. C’est un assassinat »</i>	31
2.1. Suivre les censeurs	31
2.2. Une énonciation particulière	32
3. <i>Entre les lignes</i>	33
Chapitre 4 : Stéréotypes et normes à travers les frontières	35
1. <i>Mise en place idéologique</i>	35
2. <i>Quelques stéréotypes et leur ancrage</i>	36

2.1. La « femme-objet ».....	36
2.2. La femme mariée et l'importance du mariage	38
2.3. L'Ange du foyer	40
PARTIE II – La figure maternelle, un miroir brisé ?	43
Chapitre 1 : Les rapports ambigus.....	43
1. <i>Entre fusion et rejet.....</i>	<i>45</i>
<i>Tentatives de projection-miroir.....</i>	<i>47</i>
2. <i>Le complexe d'Œdipe et son inversion.....</i>	<i>50</i>
2.1. Ravages : Thérèse et son œdipe maternel	51
<i>De l'Œdipe inversé... ..</i>	<i>51</i>
<i>... à sa disparition</i>	<i>52</i>
<i>Œdipe malade</i>	<i>54</i>
2.2. Le père de Laurence ou sa désillusion	55
Chapitre 2 : Quand la mère est absente	58
1. <i>L'ébranlement du mythe familial et le rôle du père</i>	<i>58</i>
2. <i>Les substituts de la mère</i>	<i>61</i>
2.1. Les grands-parents : Mamá Bel.....	61
2.2. La fratrie : Mercedes	62
2.3. La famille élargie : la « tía Concha ».....	63
3. <i>Reproduction et conséquences de la filiation manquée</i>	<i>65</i>
PARTIE III – L'émancipation ou la tentation de la liberté	68
<i>Questions terminologiques</i>	<i>68</i>
<i>Femmes émancipées, femmes libérées?.....</i>	<i>68</i>
Chapitre 1 : L'absence d'un modèle.....	69
1. <i>Les « chicas raras »</i>	<i>70</i>
1.1. L'ennui et les intérêts divergents	70
1.2. L'aventure plutôt que l'amour.....	72
1.3. Les relations sociales et le sentiment de solitude	73
1.4. La maison comme symbole de l'oppression	73

2. <i>Quand la différence amène la rébellion</i>	75
Chapitre 2 : Vers un existentialisme ?	76
1. <i>Sortir des normes : casser l'image mère-épouse</i>	78
1.1. « Oui, je le veux » ?	79
1.2. De l'adultère au divorce	80
1.3. Le rapport aux enfants et à l'avortement.....	82
1.4. Le travail	83
2. <i>La fuite</i>	84
2.1. La fuite physique	84
2.2. La fuite spirituelle	85
2.3. La fuite mentale ou intellectuelle	86
2.4. Fuir l'autorité.....	89
2.5. Fuir la vie	89
3. <i>L'échec ou la résignation</i>	90
Chapitre 3 : Une narration différenciée	93
1. <i>L'usage du « je »</i>	93
2. <i>L'échec de la communication</i>	95
2.1. Du journal intime aux larmes : exprimer l'indicible	95
2.2. Des dialogues de sourds	97
2.3. « Faire semblant ».....	98
3. <i>Vers la libération de la parole</i>	99
3.1. Une intervention de Carmen Laforet ?	99
3.2. L'impulsion de l'autre « je » : la rencontre entre Pablo et Natalia.....	99
3.3. Se définir sans les autres	100
3.4. « Une "elle" à la recherche d'une "je" »	102
CONCLUSION	104
ANNEXES	110
BIBLIOGRAPHIE	113

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial