

« Anne, scripteur des *Mandarins* »
Les registres de l'œuvre beauvoirienne

Tegyey Gabriella

L'une des particularités de l'œuvre beauvoirienne réside dans son caractère à la fois varié et synthétique : témoin et historiographe de l'existentialisme, elle met en lumière toutes les contradictions des intellectuels de l'après-guerre ; écrivain engagé à fond dans le mouvement féministe, elle mène un combat pour la libération de la femme.

L'œuvre de Simone de Beauvoir se divise aisément en trois registres, définis suivant un axe vertical et un axe horizontal : cette double hiérarchie ternaire, qui commande le tissu de ses écrits, permet l'expression synthétique de tous les problèmes qui préoccupent la romancière. Considérée dans son aspect vertical, l'œuvre est articulée selon trois registres, ceux du savoir, des souvenirs et de la fiction, ce qui lui assure une forte dose de variété et aussi et surtout une cohérence interne.

Dans *La Force des choses*, la romancière elle-même reconnaît la nécessité de cette « diversité » : « Mes essais reflètent mes opinions pratiques et mes certitudes intellectuelles ; mes romans, l'étonnement ou me jette, en gros ou dans ses détails, notre condition humaine. Ils correspondent à deux ordres d'expérience qu'on ne saurait communiquer de la même manière. Les unes et les autres ont pour moi autant d'importance et d'authenticité. Je ne me reconnais pas moins dans *Le Deuxième Sexe* que dans *Les Mandarins* ; et inversement. Si je me suis exprimée sur deux registres, c'est que cette diversité m'était nécessaire ».¹

Le registre du savoir, qui sert à communiquer les convictions de l'écrivain sous la forme conceptuelle, est constitué de ses essais et articles philosophiques ou polémiques, et de son célèbre livre *Le Deuxième Sexe*, devenu l'ouvrage de référence du mouvement féministe mondial.² En y

¹ *La Force des choses*, Gallimard, coll. « Folio », 1972, en deux tomes, II, 62.

² Beaucoup y voient l'origine même du féminisme contemporain. Les premiers essais — *Pyrrhus et Cinéas* (1944) et *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947) — doivent se lire comme des interrogations sartriennes ; *Le Deuxième Sexe*, paru en 1949, suscite le scandale. Il convient d'ajouter à cette liste *La Vieillesse* (1970), essai qui est, selon la romancière, le « symétrique » du *Deuxième Sexe*. Notons que les différentes interviews et conférences données par Beauvoir font également partie du registre du savoir. Un bon

cherchant à dégager les raisons socio-psychologiques de l'aliénation féminine, Beauvoir est la première à mener une lutte théorique pour les droits de la femme. Qui ne connaît le slogan de l'essai — « On ne naît pas femme : on le devient » —, découvrant que l'infériorité féminine réside non dans la nature de la femme, mais dans la société qui l'entoure. . .

Le registre des souvenirs est formé par les quatre volumes de sa longue autobiographie, dans laquelle elle entreprend de relater son passé. Il suffit de rappeler le brillant témoignage des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : considéré par Francis et Gontier comme « le centre de gravité de l'œuvre », ³ le livre est censé raconter les vingt premières années de sa vie, l'histoire de sa formation jusqu'à sa rencontre avec Sartre. ⁴ Si l'univers sécurisant de sa famille bourgeoise lui sert longtemps de modèle, Beauvoir, en affirmant son indépendance, se révolte tôt contre elle ; « docile reflet » de ses parents, elle va jusqu'à renier sa classe et son sexe : « Pendant plusieurs années, je me fis le docile reflet de mes parents » ; « Demain j'allais trahir ma classe et déjà je reniais mon sexe ». ⁵ C'est ce désir, puis la réalisation de cette autonomie qui constituent le motif fondamental des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : une fois de plus, la problématique de la liberté féminine s'impose, avec tout ce qu'elle apporte de trouble sur le plan personnel et social.

Il me semble important d'attirer l'attention sur l'attitude que la romancière adopte, en recréant ses souvenirs : une attitude prétendument objective, comme si elle prenait ses distances à l'égard des événements passés, comme si elle contemplait, du dehors, en témoin, ses rapports avec les autres, comme si l'histoire de son enfance et de sa jeunesse s'était déjà entièrement détachée d'elle, au moment même de l'écriture. Son existence n'est pas évoquée ici dans son jaillissement, mais vue d'une façon rétrospective, d'où le choix d'une technique rigoureuse : « A un récit qui relate un passé figé, une certaine rigueur convient », écrit-elle dans *La Force des choses*. ⁶

Sur le registre de la fiction — dans les récits eux-mêmes —, le narrateur

nombre de celles-ci sont recueillies et publiées dans le remarquable ouvrage de Claude Francis et de Fernande Gontier : *Les écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, 1979.

³ Op. cit., 9.

⁴ Ce premier volume paraît en 1958. Lui succèdent *La Force de l'âge* (1960), *La Force des choses* (1963) et *Tout compte fait* (1972), auxquels s'adjoint le récit de 1964 : Une mort très douce. À la liste des ouvrages autobiographiques, il convient d'ajouter *La cérémonie des adieux* (1981), livre consacré à ses rapports avec Sartre, et *Lettres au Castor* (1983) qui rassemblent une partie de l'abondante correspondance qu'elle reçut de lui.

⁵ *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 45 et 247.

⁶ Op. cit., I, 372.

mettra en valeur une attitude moins objective, moins détachée : il ne s'agira plus de recréer des événements passés sous forme de souvenirs, mais de communiquer au lecteur certaines expériences, auxquelles elle a plus ou moins participé.⁷ Le traitement de cette thématique est susceptible de donner lieu à une division horizontale des écrits, qui se fait, nous l'avons dit, en trois épisodes qui se succèdent chronologiquement. De la première période des fictions font partie *L'Invitée* (1943), *Le Sang des autres* (1945) et *Tous les hommes sont mortels* (1946) ; au premier plan de ces écrits se situe un problème philosophique, lié à l'existentialisme.⁸ Ainsi, si *L'Invitée* — premier roman proprement dit — offre une excellente psychologie du couple, dont les membres tentent de réaliser une « vie à trois », il n'en reste pas moins un récit métaphysique, à la manière de ceux de Sartre.

Sur le plan horizontal, ce sont *Les Mandarins* (1954) qui introduisent la coupure : témoignage le plus accompli sur les mœurs intellectuelles du temps, le récit est aussi celui où s'insinuent les problèmes relatifs à la femme.⁹ Désormais, la fiction se caractérise par le rétrécissement de la matière : le contenu philosophique disparaît, en faveur de la mise en relief des questions proprement féminines, qui déterminent la troisième période de l'œuvre, à laquelle appartiennent *Les Belles Images* (1966) et *La Femme rompue* (1968). Du point de vue de la technique, les récits tardifs se caractérisent par l'abandon de la forme hétérodiégétique, qui marque jusqu'alors le régime narratif, ce qui contribue à accentuer le caractère subjectif des écrits.

Les Mandarins doivent se lire, à plusieurs égards, comme une œuvre de synthèse, voire comme un « monument » :¹⁰ d'une part, le récit dessine une « image assez précise de ce que furent entre 1944 et 1947 la vie, les projets, les soucis, les illusions des "paroissiens" de Saint-Germain-des-Près ». ¹¹ Il est question de pénétrer dans le fond du milieu des intellectuels de gauche et de « dégager les multiples et tournoyantes significations de ce monde » : « Seul un roman pouvait à mes yeux dégager les multiples et tournoyantes significations de ce monde changé dans lequel je m'étais réveillée en août 1944 : un monde changeant et qui n'avait plus cessé de bouger ». ¹²

⁷ Quoique Beauvoir ait toujours protesté contre la lecture biographique de ses romans, ceux-ci contiennent sans doute de nombreux éléments autobiographiques.

⁸ Telles la problématique de l'autre en tant que conscience, celle de la responsabilité et la question de l'immortalité.

⁹ Ce roman vaut à Beauvoir le prix Goncourt en 1954.

¹⁰ Le terme est de Francine Dugast-Portes : Le récit dans *Les Mandarins* : « les multiples et tournoyantes significations de ce monde ». In *Roman 20/50*, Revue d'étude du roman du XX^e siècle, N^o 13, juin 1992, Université de Lille III, 67.

¹¹ Serge Julien-Caffié, *Simone de Beauvoir*, Gallimard, 1966, 168.

¹² *La Force des choses*, op. cit., I, 360.

Considérés sous cet angle, *Les Mandarins* constituent un récit d'apprentissage, en montrant le désenchantement, le désarroi des intellectuels — « espèce à part »¹³ —, qui apprennent à renoncer aux « mirages », tout en gardant « un effort incessant de lucidité ».¹⁴ D'autre part, si « l'Histoire est vraiment l'actant principal » de l'œuvre — comme l'affirme Francine Dugast-Portes¹⁵ —, une place non moins importante revient aux problèmes sentimentaux, relevant d'ordres différents. L'un des enjeux consiste dans la rupture et la réconciliation entre deux amis, Dubreuilh et Henri ; *Les Mandarins*, relatant l'aventure d'Anne avec Lewis, sont aussi le récit d'un amour malheureux : « Bien que l'intrigue centrale fut une brisure et un retour d'amitié entre deux hommes, j'attribuais un des rôles privilégiés à une femme, car un grand nombre de choses que je voulais dire étaient liées à ma condition féminine ».¹⁶

Remplis d'éléments d'inspiration personnelle, *Les Mandarins* sont loin d'être un ouvrage autobiographique ; il est question d'une « évocation » qui, si complexe qu'elle soit, se borne à l'amer constat des faits, sans chercher une issue qui puisse mener hors du labyrinthe social et affectif des personnages.¹⁷

Dans cette communication, laissant de côté l'arrière-plan historique de l'ouvrage, je propose d'examiner quelques aspects du fonctionnement du récit d'Anne, en vue de montrer les rôles qu'il peut remplir dans le texte. Pour ce faire, il me semble opportun d'analyser les grandes articulations du récit et la façon dont les différents chapitres s'enchaînent et se répondent.

Enchaînements et échos

Le vaste texte des *Mandarins* se compose de douze chapitres, dont la répartition obéit à l'alternance des formes narratives de base.¹⁸ Ainsi se crée, à l'intérieur du roman, une opposition fondamentale : le sujet-percepteur et le personnage principal des chapitres hétérodiégétiques est Henri, tandis que, dans les séquences homodiégétiques, ces rôles reviennent à Anne qui sera,

¹³ « Nous étions des intellectuels, une espèce à part, à laquelle on conseille aux romanciers de ne pas se frotter » (ibid., 361).

¹⁴ Cf. Dugast-Portes, op. cit., 81–82.

¹⁵ Ibid., 77.

¹⁶ La Force des choses, op. cit., I, 361.

¹⁷ « J'aurais souhaité qu'on prenne ce livre pour ce qu'il est, ni une autobiographie, ni un reportage : une évocation » (ibid., 369).

¹⁸ Pour l'étude des formes narratives de base et des différents types narratifs qui résultent de celles-ci, voir Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, le « point de vue », Corti, 1989, 37–40.

par suite à la forme narrative adoptée, un narrateur au second degré.¹⁹ Le récit hétérodiégétique met l'accent, à quelques exceptions près,²⁰ sur la vie intellectuelle et politique, en posant le principal dilemme des personnages, obligés de faire un choix difficile entre l'écriture et l'action. Dans le récit d'Anne, qui apparaît comme une espèce de journal, c'est l'amour qui se trouve mis en relief, sans que le scripteur ignore les interrogations du récit premier, auxquelles elle participe en tant que personnage. Au contraire, l'un des intérêts de son écrit consiste à reprendre, à réinterpréter, à avancer même le fil des chapitres hétérodiégétiques, ce qui confère au roman un caractère musical.²¹ En parlant de son ouvrage, Beauvoir ne manque pas d'attirer l'attention sur l'importance du thème de la répétition, qui est aussi une technique essentielle de l'armature du journal d'Anne : « Un des principaux thèmes qui se dégage de mon récit, c'est celui de la *répétition*, au sens que Kierkegaard donne à ce mot : pour posséder vraiment un bien, il faut l'avoir perdu et retrouvé. Au terme du roman, Henri et Dubreuilh reprennent le fil de leur amitié [...] ; ils retournent à leur point de départ ».²²

Il s'ensuit que les deux couches des *Mandarins* se trouvent liées par une série d'échos et de contrepoints, à la fois structuraux et thématiques. La vision du narrateur premier est rarement valorisée : privé d'omniscience, il feint d'ignorer, dans les séquences hétérodiégétiques, tout ce qu'Henri ignore, par exemple les pensées d'Anne ; celle-ci, en tant que narrateur second, ne peut être par définition au courant du for intérieur du sujet-percepteur du récit à la troisième personne. Ce traitement particulier des points de vue, qui se définit par la stricte observation du type narratif actoriel,²³ aboutit aux croisements des deux perspectives centrales qui,

¹⁹ Les termes de récit hétérodiégétique et de récit premier d'une part, et ceux de récit homodiégétique et de récit second d'autre part, seront utilisés comme synonymes. Sur les niveaux narratifs du récit, voir Lintvelt, *op. cit.*, 209–214.

²⁰ Voir en particulier les épisodes qui concernent les relations d'Henri avec Josette et Nadine.

²¹ Le narrateur hétérodiégétique, à son tour, est loin d'être omniscient : s'il épouse la vision d'Henri, il choisit d'ignorer la relation du récit d'Anne, d'où il ressort logiquement que les séquences hétérodiégétiques ne peuvent pas reprendre les parties à la première personne.

²² *La Force des choses*, *op. cit.*, I, 369. Les chapitres, structurés à partir de cette bipolarité essentielle, sont souvent eux-mêmes bipartites, ce procédé caractérisant en premier lieu le récit second.

²³ Selon Lintvelt, « le type narratif est *auctorial*, quand le centre d'orientation [du lecteur] se situe dans le narrateur », « *actoriel* » lorsque « le centre d'orientation ne coïncide pas avec le narrateur [...] mais avec un acteur », enfin « *neutre* » quand « ni le

tantôt s'opposent, tantôt vont de pair et se répondent : événements et personnages apparaissent ainsi perpétuellement sous un angle différent. Comme le narrateur se garde de juger ses personnages et qu'il cède sa vue le plus souvent à ses protagonistes,²⁴ le lecteur est invité à s'identifier aux foyers centraux — Henri et Anne — et à regarder les autres personnages tels qu'ils les voient : avec la volonté de comprendre. Ainsi naît une profonde solidarité entre les différentes instances narratives, consonance nécessaire pour affronter l'abolition des valeurs qui est exposée dans l'histoire.

L'opposition proprement dite s'inscrit de la sorte rarement dans le roman, si l'on veut bien excepter celle qui, du point de vue narratif, confronte le début à la fin, caractérisés respectivement par les formes hétéro- et homodiégétiques. Néanmoins, un certain nombre de contrepoints — avant tout thématiques — se font jour, ainsi à l'intérieur même du chapitre I, qui se divise nettement en deux parties. Au centre de la première séquence se trouve Henri, qui ne cesse pas d'y affirmer son goût jubilant de vivre, allant de pair avec son impérieux besoin d'écrire : « Il avait hâte soudain de redevenir ce qu'il était, ce qu'il avait toujours voulu être : un écrivain » (I, 24).²⁵ Ce sentiment entre en contraste avec l'idée de la mort qui se dégage du récit d'Anne, dans la seconde séquence du même chapitre, et qui persiste du reste dans la totalité du texte à la première personne : « Non, ce n'est pas aujourd'hui que je connaîtrai ma mort ; ni aujourd'hui, ni aucun jour. Je serai morte pour les autres sans jamais m'être vue mourir » (I, 41).

Les deux parties du chapitre liminaire entrent ainsi en opposition : si la première est celle de la présence, de la plénitude, la seconde est la séquence de l'absence, du vide. Il convient de noter enfin qu'Anne est — paradoxalement — le seul personnage qui écrive et qui ne soit pas écrivain : alors que les autres souffrent d'une impuissance scripturale, pour Anne, en quête d'elle-même, l'écriture (de soi) ne constitue aucunement un dilemme.²⁶

En dépit des contrastes qui s'inscrivent dans les deux couches des *Mandarins* et, par conséquent, dans le sort des personnages, de nombreux parallélismes rapprochent les héros. Ceux-ci, bien que tourmentés par des

narrateur [...] ni un acteur [...] ne fonctionnent comme centre d'orientation » (op. cit., 38).

²⁴ Cela est dû, en grande partie, à la forme dialoguée qui domine *Les Mandarins*.

²⁵ Toutes mes références renvoient à l'édition Gallimard, coll. « Folio », 2000, en deux tomes.

²⁶ Dugast-Portes, dans son étude, a montré ce paradoxe : « Seuls les écrits d'Anne sont placés devant nos yeux, alors qu'elle est une des seules à ne pas se soucier de publier dans ce monde voué à l'écriture » (op. cit., 68).

préoccupations de nature différente, sont en situation de crise : Henri et Anne éprouvent, tout au long du roman, des troubles d'identité qu'ils sont prêts à découvrir pour le lecteur. Le narrateur premier, en s'appuyant sur la vision d'Henri, choisit de présenter l'intimité de celui-ci ; la forme narrative qu'adopte le récit d'Anne — *a priori* plus subjective que le texte à la troisième personne — est fort propice à la révélation de son for intérieur.²⁷

Dans le récit hétérodiégétique, sont confrontées trois conceptions de la littérature, conceptions qui opposent trois personnages. Dubreuilh souligne la primauté de l'action, Volange au contraire loue la littérature « pure » ; entre les deux se trouve Henri, qui hésite à choisir entre la « sincérité » (de l'action politique) et le « mensonge » (de la fiction). Ce choix devient, au demeurant, un thème obsessionnel du récit à la troisième personne — ce n'est donc pas un hasard si les doutes d'Henri, ne sachant plus ni qui il est, ni ce qu'il vaut, ni ce qu'il faut faire, se répercutent du II^e au XI^e chapitre (moment où il opte pour l'action) : « Je voudrais que mes lecteurs sachent qui je suis, mais je ne suis pas bien fixé moi-même » (I, 175), avoue-t-il après son retour du Portugal.

Aux troubles d'Henri répondent ceux qu'éprouve Anne, la recherche de la « vérité » (qu'elle soit politique, artistique ou individuelle) constituant — à des degrés divers — le principal souci de tous les personnages. Toutefois, les échos qui lient leurs destinées, ne prennent pas toujours des dimensions proprement identitaires : dans le cas du couple Paule/Anne, les similitudes s'inscrivent dans la conception que les héroïnes se fabriquent de l'amour. Au manque de confiance qui marque les rapports de Paule avec Henri, répond la méfiance qui empoisonne l'amour d'Anne pour Lewis. Aussi l'effort de Paule, désireuse d'éterniser son émotion, sera-t-il partagé par Anne : « Elle sanglotait, le visage caché dans les coussins, et je lui jetais des mots dépourvus de sens seulement pour entendre le ronron de ma voix. "Tu guériras, il faut guérir. L'amour n'est pas tout..." Sachant bien qu'à sa place je ne voudrais jamais guérir et enterrer mon amour avec mes propres mains » (II, 207), reconnaît-elle, au moment où la folie de Paule s'éclate.

Il n'est donc pas étonnant qu'Anne manifeste, plus d'une fois, ses doutes au sujet de la guérison de son amie, d'autant qu'elle compare le sort de celle-ci au sien propre : « De quoi au juste vont-ils la guérir ? Qui sera-t-elle après ? [...] Elle serait comme moi, comme des millions d'autres : une femme qui attend de mourir sans plus savoir pourquoi elle vit » (II, 219–220). En effet, la vie de Paule, « guérie » de son amour, reflète un devenir possible

²⁷ L'objet de la vue se caractérise, dans les deux textes, par une « perception interne », forcément « limitée » dans le type actoriel. Pour les questions que la « profondeur de la perspective narrative » soulève, voir Lintvelt, *op. cit.*, 43–44.

pour Anne, privée de Lewis : « Oui, pour délivrer Paule il fallait ruiner son amour jusque dans le passé [...]. Henri était mort pour Paule, mais elle était morte elle aussi » (II, 353).

L'erreur de ces héroïnes, désireuses de chercher, obstinément, un refuge dans le passé, est propre également à Nadine qui — même mariée à Henri — a du mal à oublier Diégo, son amant mort : « Tu te réfugies dans le passé [...] ; tu utilises tes souvenirs pour te justifier » (II, 482), lui explique Henri à la fin du roman. Il importe de remarquer que le mariage de Nadine avec Henri peut servir, d'une part, à contrebalancer l'échec subi par Anne et Lewis ; d'autre part, il est censé répéter les relations Anne/Dubreuilh, qui se définissent comme un rapport fille/père.

Cela dit, il arrive à certains thèmes d'être doublés, ce qui est susceptible, parfois, de conférer un accent ironique au roman. En effet, le bonheur du couple Nadine/Henri ressemble à un conte de fée : cette trop grande transparence de l'amour, ne cache-t-elle pas une grimace de la part du narrateur, si méfiant jusqu'alors à l'égard des choses de l'amour ? Le trop de bonté d'Henri pour Nadine, qui lui fait pourtant du chantage, est doté, à la vérité, d'une forte dose d'invraisemblance et ne peut guère rendre optimiste le lecteur.

Le procédé de la reprise ironique s'inscrit également dans le thème de l'écriture. Dans le chapitre VI, qui relate le premier voyage d'Anne en Amérique, on découvre que Maria — une connaissance de Lewis et habituée d'un asile psychiatrique — souhaite, elle aussi, écrire. Comme le monde de Maria est un univers rempli de bizarreries et de folies, le thème de la création surgit, cette fois, sur un registre narquois : cela permet de doubler, de mettre en abîme — à rebours — les rapports qu'entretiennent les héros avec l'écriture. Le chapitre VII présente Henri, qui est perturbé par l'existence des camps soviétiques, mais qui ne sait pas comment en informer les lecteurs de son hebdomadaire. Ce pénible sentiment d'incertitude est renforcé par la dégradation évidente de ses relations avec Paule qui, à son tour, décide d'« écrire » : « [Paule à Henri] J'espère beaucoup t'étonner, dit-elle ; elle le regardait avec des yeux brillants de gaieté : Et d'abord je vais t'annoncer une grande nouvelle : J'écris » (II, 111). Il en résulte que Maria et Paule vont jusqu'à « fausser » le thème de l'écriture, dont le traitement ironique n'est certainement pas un hasard.

À côté des oppositions, des parallélismes et des doubles, il existe un quatrième type d'échos. Il est question de la « fusion » des deux couches du récit, qui ne peut véritablement se produire qu'une seule fois. Dans le chapitre IV, pris en charge par Anne, les personnages sont « en fête »,²⁸

²⁸ Il est question de la fin de la guerre, plus précisément de la nuit du 8 mai 1945, sans que ce fait important soit daté autrement que par des propos allusifs.

ce qui pose, parmi d'autres, le problème du temps²⁹ : « Le passé ne ressusciterait pas, l'avenir était incertain : mais le présent triomphait et il n'y avait qu'à se laisser porter par lui, la tête vide, la bouche sèche, le cœur battant » (I, 316). C'est dans cette scène que survient le premier et l'unique tête-à-tête d'Henri avec Anne, durant lequel se découvre l'intimité amicale qui les lie : [Anne] « Nous nous sommes regardés avec amitié ; c'est rare que je me sente tout à fait à l'aise avec Henri, il y a trop de gens entre nous » (I, 317).

Voilà un des rares instants du roman, où les protagonistes dévoilent, l'un pour l'autre, leur for intérieur : le texte premier et le récit second se fondent ainsi, le temps de quelques pages. Anne va même jusqu'à s'interroger, rapidement, sur la possibilité d'entamer une liaison avec Henri : « L'intimité, la confiance de cette heure, nous aurions pu la prolonger jusqu'à l'aube : par delà l'aube peut-être. Mais pour mille raisons il ne fallait pas essayer. Ne fallait-il pas ? En tout cas, nous n'avons pas essayé » (I, 324). Cette interrogation revient — inversée — dans le chapitre VIII, où Paule, en proie à sa crise, prend Anne pour l'amante d'Henri : « [Paule] Tu sais très bien que je sais que tu couches avec Henri. [...] J'ai deviné la vérité cette nuit de mai 45 ou vous avez prétendu vous être perdus dans la foule » (II, 212). Quoi qu'il en soit, ce moment d'intimité et de fusion — accentué par le rappel de Paule — ne suffit pas pour que le couple amoureux Henri/Anne puisse être formé.³⁰

L'examen des différents procédés d'enchaînements, qui se font valoir dans *Les Mandarins*, et dont avons présenté quelques manifestations, attire l'attention sur deux faits fondamentaux, l'un narratif et l'autre thématique : d'une part, sur le plan structural, il se révèle que le moteur des liaisons entre les deux textes est le récit d'Anne, nécessaire pour que ces couches puissent se séparer et se retrouver. Il en ressort la subtilité de la construction des douze chapitres, offrant une structure apte à montrer « les multiples et tournoyantes significations » de l'univers dont il est question. D'autre part, se précise la portée de la répétition des thèmes, à laquelle Beauvoir attribue une si grande importance : le roman, doté d'un caractère circulaire, dessine des retours qui vont dans tous les sens. A la fin du roman, Henri s'approprie à nouveau les valeurs du début : l'écriture d'abord, ensuite l'action politique, quand il cède à Dubreuilh ; parallèlement à ce processus, Anne affronte la mort, pour retrouver le goût de vivre.

²⁹ Le temps est compris ici comme une unité de contenu (thème), et non certes comme un fait de structure.

³⁰ Pour l'examen détaillé de ce dialogue entre Anne et Henri, voir l'étude de Jacqueline Lévi-Valensi, *Remarques sur une séquence des Mandarins*, in *Roman 20/50*, loc. cit., 103–109.

Jumelages

De nos analyses il résulte que les conflits des deux personnages centraux apparaissent comme une double crise intellectuelle et vitale : pour Henri, il est question de concilier l'art et l'action, pour Anne, il s'agit de choisir entre la vie et la mort. Il s'ensuit qu'Anne répète, sur le registre vital, les dilemmes d'Henri : une fois de plus, l'adoption de l'alternance des formes narratives se trouve justifiée.

Quoique *Les Mandarins* — écrit foncièrement limpide — ne propose pas de rupture radicale avec le récit traditionnel, Beauvoir y recourt à un certain nombre de techniques neuves et novatrices. L'une de ses particularités réside dans l'heureux jumelage du public et du privé : en effet, sans le récit d'Anne, le roman n'offrirait rien d'autre qu'un « document » et vice-versa ; privée des tournolements du texte hétérodiégétique, l'histoire de l'héroïne resterait une aventure banale.

À la première « voix » — celle d'Henri³¹ —, surgie dans le chapitre I, répond la voix d'Anne dans la partie finale, les deux affirmant le triomphe de la vie.³² Entre le début et la fin, tout un parcours se dessine, durant lequel les personnages ne cessent pas d'hésiter entre le refus et l'acceptation de leur situation. Le journal d'Anne fait ressortir toutes sortes d'imitations, de reprises, d'échos et de développements par rapport au récit à la troisième personne — la répétition, fondement des *Mandarins*, relève donc, nous l'avons montré, du pouvoir d'Anne, scripteur du roman. Cependant, ce procédé est loin d'être une simple technique : grâce à la répétition, le narrateur réussit à montrer la mouvance inexplicable de l'existence humaine, sa variété, ses enjeux, ses doutes, voire sa « vérité » : ainsi compris, le livre de Simone de Beauvoir, n'offre-t-il pas, tout compte fait, « quelque chose comme l'art de la fugue » ?³³

³¹ Le terme de « voix » n'est pas pris ici dans son acception narratologique, étant donné qu'Henri ne devient, à aucun moment, narrateur ; il renvoie au rôle de protagoniste que remplit le personnage. La situation est tout autre dans le cas d'Anne : narratrice et héroïne, elle est effectivement dotée du pouvoir de la parole.

³² Même si seul un espoir incertain peut jaillir à la fin : « [Anne] Qui sait ? peut-être un jour serai-je de nouveau heureuse. Qui sait ? » (II, 501).

³³ Dans une de ses conférences, Beauvoir semble affirmer ce fait : « Si j'écris un roman je peux très bien soutenir ces deux thèmes [la joie de vivre et le sens du tragique] à la fois, comme on soutient plusieurs thèmes à la fois dans une symphonie, dans une sonate, en contrepoint, en les mêlant et en les faisant exister ensemble et en appuyant l'un sur l'autre. C'est par exemple ce que j'ai essayé de faire dans *Les Mandarins* ». Voir *Mon expérience d'écrivain* (conférence donnée au Japon), in Francis-Gontier, *op. cit.*, 444.

Le thème majeur du texte hétérodiégétique est l'écriture — gage de la survie des intellectuels — à laquelle les personnages tendent pourtant à renoncer. A son tour Anne, dont la positivité s'éclaire, affirme au contraire — fort paradoxalement — l'instinct de vie, dans la mesure où elle est prête à entreprendre le travail de scripteur. Toutefois, la positivité d'Anne, « narratrice et sorcière à sa manière », ³⁴ ne s'épuise pas dans la seule activité de la rédaction. Si la première voix est une voix masculine, à qui semblent appartenir « la joie d'exister, la gaieté d'entreprendre », ³⁵ c'est à la seconde voix, féminine — « passive » selon Beauvoir — que revient une fonction véritablement active : celle de briser, par son journal, la linéarité rigide, la chronologie austère du roman.

³⁴ Le terme est d'Éliane Lecarme-Tabone, *Anne, psychanalyste*, in *Roman 20/50*, loc. cit., 101.

³⁵ La Force des choses, op. cit., 367.