

L'œuvre recyclée, l'œuvre réincarnée :

*Une étude de l'autocensure dans Thérèse et Isabelle de
Violette Leduc*

Lisette Lode Nkenmegni



FRA4193 – Masteroppgave i fransk, lektorprogrammet

30 studiepoeng

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Veileder : Gro Bjørnerud Mo

Universitetet i Oslo

Våren 2022

© Lisette Lode Nkenmegni

2022

L'œuvre recyclée, l'œuvre réincarnée : Une étude de l'autocensure dans *Thérèse et Isabelle* de
Violette Leduc

Lisette Lode Nkenmegni

<http://www.duo.uio.no>

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier M^{me} Gro Bjørnerud Mo, professeur à l'Université d'Oslo et ma directrice de mémoire. Son expertise, ses conseils et ses encouragements ont été indispensables pour l'accomplissement de ce travail.

Je voudrais également remercier M. Geir Uvsløkk, maître de conférences à l'Université d'Oslo, pour m'avoir recommandé l'œuvre de Violette Leduc. Sa recommandation a non seulement aidé à développer mon projet, mais m'a aussi fait découvrir le coffre au trésor qu'est l'œuvre leducien.

Mes remerciements s'adressent aussi à Audun, Eileen, Sofie, Silje, et surtout à Dagne, pour leur soutien indéfectible.

Enfin, je voudrais remercier ma famille. Votre soutien et votre confiance en moi sont à la base de tout ce que je suis capable de faire.

Table des matières

Introduction	1
<i>Problématique.....</i>	<i>1</i>
<i>Qu'est-ce que la censure ?.....</i>	<i>5</i>
<i>Hypothèses et méthode.....</i>	<i>8</i>
<i>Différences structurales entre Thérèse et Isabelle (1966) et Thérèse et Isabelle (2000).....</i>	<i>9</i>
Chapitre 1 : Le caractère sexuellement explicite	11
1.1. <i>La sexualité comme sujet littéraire</i>	<i>11</i>
1.2. <i>La séduction du lecteur et le choc qu'elle produit dans Thérèse et Isabelle (2000).....</i>	<i>13</i>
1.3. <i>La reprise de la séduction et la franchise dans Thérèse et Isabelle (1966).....</i>	<i>23</i>
Chapitre 2 : Les représentations de l'amour lesbien.....	31
2.1. <i>L'amour lesbien comme sujet littéraire</i>	<i>31</i>
2.2. <i>Le collège de jeunes filles – le contrat avec le lecteur</i>	<i>34</i>
2.3. <i>La défloration comme subversion de la marginalité de la lesbienne.....</i>	<i>41</i>
Conclusion.....	47
Bibliographie	50

Introduction

Problématique

L'œuvre de Violette Leduc est entouré et souvent précédé d'un mythe de dissimulation. On m'a recommandé son roman, *Thérèse et Isabelle*, lors d'un événement marquant la récente traduction norvégienne de deux des œuvres de Simone de Beauvoir, *Les inséparables* et *Malentendu à Moscou*. En entamant des recherches plus approfondies sur Violette Leduc, j'ai lu que *Thérèse et Isabelle* étaient victime d'une censure. J'ai aussi découvert que le récit avait été republié plusieurs fois, sous différentes formes. Pour moi, ces deux faits semblaient contenir une contradiction : comment une œuvre publiée encore et encore peut-elle être victime de censure ? C'est ainsi qu'a commencé ma recherche sur l'histoire d'origine alambiquée de *Thérèse et Isabelle*.

De son vivant, Leduc était pendant longtemps un nom reconnu principalement par d'autres écrivains – Genet, Camus, Sartre et Beauvoir entre autres (Lecarme-Tabone, s.d.). Son succès commercial n'arrive qu'en 1964 avec *La Bâtarde*, à peine huit ans avant sa mort. Aujourd'hui encore, elle doit souvent céder la place à d'autres grands noms de son époque lorsque les grands romanciers du XX^e siècle sont évoqués. En analysant une trentaine d'ouvrages français destinés à des étudiants ou à des spécialistes de la littérature du XX^e siècle, Mireille Brioude n'en a trouvé qu'une demi-douzaine qui traitent de Violette Leduc et son œuvre. Il en va de même pour les œuvres anglo-saxonnes (Brioude, 2007, p. 111-112). Les écrits de Leduc, bien que reconnus à la fois par ses contemporains et sa postérité, restent donc toujours un peu cachés – en partie voilés à la vue du public. *Thérèse et Isabelle* en est un exemple. Conçue par Leduc comme le début d'un autre roman, *Ravages*, le récit n'a jamais été publié comme tel. Au contraire, le récit trouve le chemin de sa publication sous une série d'autres formes : d'abord sous la forme d'une impression restreinte réservée à un cercle d'admirateurs en 1955, puis en étant décomposé et transplanté dans un autre ouvrage, *La Bâtarde*, en 1964. Dans une prochaine étape, le récit apparaît comme un roman à part entier – d'abord publié en 1966, puis dans une version dite intégrale en 2000. *Thérèse et Isabelle* se présente donc comme une œuvre recyclée plusieurs fois, et célèbre grâce à son histoire d'origine complexe.

L'histoire de la publication de *Thérèse et Isabelle* est donc étroitement liée à celle de la publication de *Ravages* (1955), le troisième roman de Violette Leduc. En 1954, lorsque Leduc présente la version achevée de son dernier manuscrit à son mentor Simone de Beauvoir, et au comité de lecture de Gallimard, il ne s'agit pas encore de deux textes, mais d'un seul. Les

quelque 150 pages décrivant l'amour et l'obsession qui se développent entre les deux collégiennes dans un pensionnat pour filles, sont à l'origine conçues par Leduc comme le début de *Ravages*. L'histoire de l'amour de jeunesse ne constitue donc qu'une seule phase dans la vie décrite du personnage de Thérèse, dont l'histoire se poursuit sur plusieurs années et deux autres relations amoureuses dans *Ravages*.

Dans sa biographie de Leduc, Carlo Jansiti esquisse l'histoire d'origine commune de *Ravages* et de *Thérèse et Isabelle*. Il écrit qu'avant même que le manuscrit de *Ravages* ne soit envoyé à Gallimard, il est clair que Beauvoir soupçonne qu'il y aura des réticences à le publier tel quel, notamment en ce qui concerne la partie sur Thérèse et Isabelle (Jansiti, 1999, p. 262). Les prédictions de Beauvoir s'avèrent vraies. Dès que cette première partie quitte les mains de sa créatrice, elle suscite des réactions et des difficultés de publication. À travers une lettre de Beauvoir à Leduc, on découvre que Raymond Queneau, le premier à avoir lu le manuscrit de *Ravages* pour le compte de Gallimard, n'aime pas la première partie du manuscrit. Et peut-être plus fatalement, il pense que cette partie rend impossible une publication ouverte du roman. Le verdict est le même pour le reste de l'équipe de lecture chez Gallimard, c'est-à-dire Dionys Mascolo, Roger Caillois et Jacques Lemarchand (Jansiti, 1999, p. 264), équipe notamment exclusivement masculine. Si Lemarchand, contrairement à son confrère Queneau, aime le récit de Thérèse et Isabelle, lui aussi craint que le livre fasse scandale.

Lemarchand présente à Leduc l'idée de publier sous le manteau cette partie scandaleuse du roman (Jansiti, 1999, p. 264). Mireille Brioude, dans « Violette Leduc écrivaine et lesbienne : du mythe à la mystification », fait observer qu'une telle publication discrète était la coutume à l'époque pour les ouvrages à caractère pornographique (Brioude, 2007, p. 104). À ce titre, l'histoire de Leduc de deux filles tombant amoureuses et vivant leur sexualité en secret se voit identifiée comme pornographique, avant même sa publication. Au désespoir de Leduc, elle se sent obligée de laisser *Ravages* être imprimé sans l'histoire d'introduction. Le roman gagne les librairies en 1955, décrivant deux romances plutôt que trois. La saga de la liaison scandaleuse continue près de dix ans plus tard, en 1964, avec le roman autobiographique *La Bâtarde* (Leduc, 1964). Dans ce roman, Leduc reprend des parties du manuscrit refusé du début de *Ravages*, change le nom de Thérèse en Violette et intègre ces parties dans le récit de sa propre vie (Jansiti, 1999, p. 359). En rédigeant des scènes et en rendant le langage encore plus figuratif, elle incorpore environ quarante pages tirés du manuscrit de *Ravages* dans *La Bâtarde*.

Sous la forme de ces fragments rédigés et transformés et d'un tirage restreint à vingt-huit exemplaires, le récit de Thérèse et Isabelle continue de rester dans l'ombre. Il faut

attendre 1966 avant que l'idée de publier *Thérèse et Isabelle* pour le public en tant que roman en soi devient une réalité tangible. À ce point Leduc accepte l'offre de Jean-Jacques Pauvert de publier *Thérèse et Isabelle*. Pauvert est déjà connu pour la publication de textes marginalisés et controversés. Il était entre autres le premier à publier les œuvres de Sade sous une jaquette d'éditeur, hors clandestinité. Rassuré par le succès du roman *La Bâtarde* en 1964 et intimidé par la possibilité de perdre les droits pour le même manuscrit qu'ils ont refusé douze ans auparavant, Gallimard opère un demi-tour et accepte de publier l'histoire sur les collégiennes (Jansiti, 1999, p. 405-406). *Thérèse et Isabelle* est publié chez Gallimard en 1966. Cependant, cette nouvelle ouverture d'esprit n'est pas illimitée. *Thérèse et Isabelle* de 1966 est en version abrégée. L'histoire du réveil sexuel de Thérèse ne sera publiée in extenso qu'à titre posthume en 2000. Pourtant, elle n'a jamais été publiée comme Leduc l'envisageait – en tant que partie importante de *Ravages*. Même si *Thérèse et Isabelle* se lit aujourd'hui dans son intégralité, c'est comme un roman isolé du contexte envisagé par son auteur. La réédition en 2000 et sa traduction en anglaise en 2015 par The Feminist Press apportent un éclairage nouveau sur l'œuvre de Leduc. De plus, la réédition permet de comparer la version intégrale à la version abrégée et en noter les différences significatives.

Ainsi commence une conversation autour de l'œuvre et des différences entre ses deux versions, dans laquelle une idée prévaut en particulière : *Thérèse et Isabelle* de 1966 est victime de la censure. La question de la censure dans la vie et dans l'œuvre de Leduc est entre autres abordée dans « Histoire d'une censure » – la postface de Jansiti dans la version de 2000. Gallimard en utilise une partie comme le quatrième de couverture du roman, soulignant l'idée de *Thérèse et Isabelle* en tant qu'œuvre censurée :

« Thérèse et Isabelle » constituait la première partie d'un roman, *Ravages*, présenté aux Éditions Gallimard en 1954. Jugée « scandaleuse », elle fut censurée par l'éditeur. [...] Au début des années soixante, Violette Leduc greffe une partie de « Thérèse et Isabelle » dans le troisième chapitre de *La Bâtarde* : elle supprime des passages, resserre des pages, atténue des métaphores, modifie le déroulement de quelques dialogues ; Thérèse est métamorphosée en Violette. L'autre partie est publiée séparément en juillet 1966. Aujourd'hui, enfin, paraît *Thérèse et Isabelle* comme une œuvre en soi, dans sa cohérence initiale et sa continuité. (Leduc & Jansiti, 2000)

Le rôle de la censure, et même de l'autocensure, dans l'œuvre de Leduc est aussi abordée en profondeur plus récemment dans *Violette Leduc : Genèse d'une œuvre censurée*. Rédigé par

Anaïs Frantz, le volume combine les efforts de plusieurs spécialistes au sujet de Violette Leduc. À travers une série d'études de manuscrits et de textes inédits de Leduc, le volume vise à éclaircir la genèse de son œuvre, une œuvre dite amputée et ravagée par la censure (Frantz, 2019, p. 9). Dans l'introduction, Frantz évoque la version de 2000 de *Thérèse et Isabelle* comme un effort de réparer ces ravages (Frantz, 2019, p. 9), c'est-à-dire, comme un effort de rectifier la censure de la version de 1966.

Dans le monde anglophone, la traduction anglaise du roman par The Feminist Press en 2015 suscite aussi une intresse nouvelle pour l'œuvre de Leduc. La description de la traduction anglaise met également l'accent sur l'œuvre en tant que victime de la censure, en le décrivant comme un classique caché qui a été censurée depuis plus d'un demi-siècle pour sa représentation vivante de la sexualité féminine naissante (*Thérèse and Isabelle*, s. d.). La notion de la censure est évoquée dans les mentions du roman dans les médias anglophones. Dans un article tiré de *The Guardian*, on peut lire que « Thérèse and Isabelle, written in 1955, was not published uncensored in France until 2000 » (Zakaria, 2016). Le fil rouge du mot « censure » dans le contexte de *Thérèse et Isabelle* peut même être tracé jusqu'aux écrits même de Leduc. Dans *La chasse à l'amour*, dernier tome de son autobiographie, Leduc évoque le choix de Gallimard d'omettre la partie sur les deux collégiennes lors de la parution de *Ravages* :

Ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat. Ils n'ont pas voulu de la sincérité de Thérèse et d'Isabelle. Ils craignent la censure [...]. Je construisais un collège... un dortoir... un réfectoire... une salle de solfège... une cour de récréation... Chaque pierre, une émotion. Chaque chevron, un bouleversement. Ma truelle aux souvenirs. Mon mortier pour sceller les sensations. Ma construction était solide. Ma construction s'écroule. La censure a fait tomber ma maison du bout du doigt. (Leduc, 1973, p. 20-21)

L'histoire de *Thérèse et Isabelle* comme œuvre censurée commence là, dans la déception de son auteur, avant même la publication du roman. L'histoire de la censure est tellement présente dans la conversation sur *Thérèse et Isabelle* qu'elle peut pratiquement être vue comme faisant partie de l'œuvre. Benjamin Aldes Wurgaf, écrivain et historien, explore les implications de la censure pour la philosophie de l'histoire. Dans « The Twice Unearthed : The Trope of Censorship and the Sense of History », en parlant d'œuvres d'historiens, il soutient que les œuvres réprimés deviennent une sorte de trope à part entière en étant « deux

fois déterrée ». C'est-à-dire qu'elles sont interprétées en deux reprises, et le fait qu'elles sont lues à la lumière de leur répression permet à leur accorder de nouvelle signification. Leur statut d'opprimées peut produire des effets narratifs (Wurgaft, 2022, p. 175). C'est aussi le cas de *Thérèse et Isabelle*. La connaissance de sa censure influence la manière dont on interprète l'œuvre elle-même.

Thérèse et Isabelle est un texte recyclé. Tout au long de l'histoire de l'œuvre, le récit des deux collégiennes amoureuses réapparaît, prenant maintes fois de nouvelles formes. Malgré sa constante réincarnation et de nouvelles éditions, elle a pris le statut d'œuvre censurée, d'œuvre cachée. De son refus complet au moment de la publication de *Ravages* en 1955, en passant par des fragments voyant le jour dans *La Bâtarde* en 1964 et la publication de la version abrégée en 1966, on arrive à la version intégrale de *Thérèse et Isabelle* de 2000, et au même temps au sentiment d'avoir sous les yeux les pages mêmes qui rendaient impossible pour Gallimard la publication de ce récit il y a presque soixante-dix ans. Est-ce qu'on arrive maintenant à comprendre en détail le contexte de sa censure ? Le fait que l'on dispose aujourd'hui de deux versions d'un même texte, celle de 1966 et celle de 2000, permet de réfléchir sur les conséquences de sa métamorphose en les comparant. Le but de ce mémoire est d'analyser les différents aspects du recyclage de *Thérèse et Isabelle*, et d'explorer les différences entre sa version de 1966 et sa version de 2000. Les différences entre la version 1966 et la version 2000, comment peuvent-elles être comprises comme des manifestations de censure ? Y a-t-il d'autres explications qu'il faudra ajouter à celle des pouvoirs de la censure et qui doivent être envisagées ?

Qu'est-ce que la censure ?

La notion de la censure est fréquemment employée et rarement définie, ce qui rend ses contenus flous et malléables. La définition qu'en donne le dictionnaire *Larousse* aide à préciser l'étendue de la notion. Selon *Larousse*, la censure est une « [e]xamen préalable fait par une autorité, un gouvernement, sur les publications, émissions et communications destinées à un public plus ou moins important et aboutissant à en permettre ou à en interdire la diffusion » (« Censure », 1982). D'une telle définition, on peut tirer deux caractéristiques de fond en ce qui concerne la censure. Premièrement, celui qui l'exerce doit être une *autorité*, et plus particulièrement un gouvernement. Des particuliers ou des entreprises privées n'ont pas l'autorité d'exercer la censure selon ce critère. Deuxièmement, le jugement de savoir si l'œuvre fut censurée ou non est une décision *antérieure* à la diffusion de l'œuvre en question.

Des sanctions ou réactions arrivant suivant la diffusion ne sont pas véritablement des manifestations de la censure.

Dans le cas de l'œuvre de Leduc, la décision d'entraver la diffusion du récit sur Thérèse et Isabelle a certes arrivé avant sa publication. Elle est arrivée dans un premier temps sous la forme du refus de Gallimard au moment de la publication de *Ravages*, et puis sous la forme de suppressions de plusieurs passages en ce qui concerne la version de *Thérèse et Isabelle* de 1966. En revanche, l'institution faisant ces décisions, Gallimard, n'est pas une autorité gouvernementale, et ne possède donc pas la possibilité juridique de censurer, même si l'effet de leur décision a pour conséquence un effet similaire ; l'œuvre de Leduc est retenue du public. Davantage, la France est un régime répressif dès l'adoption de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789. C'est-à-dire que le contrôle judiciaire des infractions possibles à la loi a lieu après coup. La censure préalable qui a marqué toute diffusion des écrits depuis avant même l'imprimerie, se termine avec l'introduction de la liberté de presse : « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme : tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi » (*Élysée*, 2012). Certes, la liberté de la presse a été périodiquement remplacée par des régimes de censure préalable depuis lors, mais elle a toujours été rétablie (Garçon, 1984). Donc, au moment de la parution de *Thérèse et Isabelle* (1966), comme aujourd'hui, il n'y a pas eu de véritable menace d'intervention préalable de la part des autorités gouvernementales.

Cela ne signifie pourtant pas que la menace des réprimandes juridiques postérieures n'était pas bien fondée. Il existe plusieurs cas où des œuvres ont donné lieu à des procès en raison de la menace qu'elles sont censées représenter contre les bonnes mœurs du public. Le procès de Flaubert en 1857 au sujet de *Madame Bovary* et celui de Charles Baudelaire au sujet des *Fleurs du mal* en sont des exemples célèbres. Dans le contexte du milieu du XXe siècle, on peut évoquer le procès de Pauvert concernant sa publication des œuvres de Sade. Maxime Dury, dans « Du droit à la métaphore : sur l'intérêt de la définition juridique de la censure », écrit que dans un régime répressif, où la restriction est l'exception au principe de la liberté, c'est uniquement le juge qui a l'autorité d'évaluer si et à quelle point la liberté exercée tourne au abus de cette liberté. Cependant, son évaluation pourra faire jurisprudence, définissant pour la postérité les limites de ce qui est admissible (Dury, 1997, p. 15). Cela révèle que l'application de la loi est constamment changeante, car elle est liée à la fois à l'interprétation actuelle aux interprétations antérieures. Particulièrement dans un contexte où la notion de « bonnes mœurs » est centrale, des affaires comme ceux susdites devient

exemples de la possibilité de conséquences potentielles en jeu à la fois pour Leduc et pour Gallimard.

La période de l'après-guerre a vu l'arrivée d'une législation qui permettra de fortement et arbitrairement réguler la diffusion des écrits en France. Dès son introduction en 1949, et son étendue en 1958, une loi relative à la protection de la jeunesse se fait valoir. Elle prohibe de vendre ou autrement mettre à la disposition des mineurs toutes textes qui pourraient représenter un danger pour eux moralement. Considéré comme dangereux sont les textes qui présentent le crime sous un jour favorable ou qui est de nature licencieuse ou pornographique. Cette ordonnance s'influe largement sur des livres non destinés aux enfants. En réalité, elle peut s'appliquer à toutes publications. Ainsi, cela limite considérablement la possibilité pour les éditeurs de faire connaître, d'afficher et de vendre des œuvres qui, de quelque manière que ce soit, peuvent offenser le public. Les archives sur les œuvres rétractées à la base de cette loi, montrent que la plupart des œuvres touchées par celle-ci n'étaient nullement destinées aux enfants. Donc, les éditeurs sont contraints de se comporter vis-à-vis de la prudence des nouveaux « censeurs » de l'époque – le ministre de l'Intérieur et ceux qui étaient prêts à lui rendre compte (Garçon, 1984).

Pour examiner la question de la censure de l'œuvre de Leduc et pour dévoiler les mécanismes en jeu, il sera utile à s'en approcher en employant une compréhension plus étendue de la notion. La notion de l'autocensure est applicable. Selon Sylvie Ducas, professeure de littérature contemporaine à l'Université Paris-Est Créteil, l'autocensure est une censure qui est à la fois subie et consentie par l'écrivain. Il s'agit en fin de compte du compromis de l'écrivain face aux exigences et les attentes de l'autrui – ce qui peut être l'éditeur ou le public. Pour voir son œuvre publiée, l'auteur est contraint d'accepter les modifications proposées par l'éditeur. Ces changements peuvent provenir de la volonté de l'éditeur d'éviter les sanctions légales ou de son désir de se conformer aux attentes perçues de son marché. Les exigences de l'éditeur peuvent aussi exprimer le désir de davantage conformer l'œuvre aux conventions d'un genre (Ducas, 2006, p. 111-112). C'est dans cette optique qu'il peut être fructueux d'explorer si et comment *Thérèse et Isabelle* de Leduc est victime de la censure. Gallimard n'a jamais fait l'objet de sanctions légales en lien avec l'œuvre de Leduc. Mais la peur des conséquences judiciaires, et la peur des conséquences de la violation des conventions littéraires ou des normes sociales ont peut-être joué un rôle dans la publication de *Thérèse et Isabelle* en 1966.

Hypothèses et méthode

Des rapports sexuels entre les deux personnages principaux apparaissent comme un motif récurrent tout au long de *Thérèse et Isabelle*. Le discours entourant *Thérèse et Isabelle* dans le temps précédant sa publication en 1966 concerne largement la langue employée par Leduc en décrivant ces rapports. Quand Lemarchand a proposé de publier la partie sur Thérèse et Isabelle à part du reste de *Ravages* lors de sa lecture du manuscrit de ce dernier en 1954, c'était à condition que Leduc modérât les descriptions des relations sexuelles : « C'est un livre dont un bon tiers est d'une obscénité énorme et précise – et qui attirerait les foudres de la justice. [...] L'histoire des collégiennes pourrait, à elle seule, constituer un récit assez envoûtant – si l'auteur consentait à entourer d'un peu d'ombre ses techniques opératoires » (Lemarchand, cité dans Jansiti, 1999, p. 265). Les objections faites par Lemarchand au texte concernent principalement la façon dont les faits de l'histoire sont décrits – la précision des descriptions. La solution qu'il présente pour rendre l'œuvre acceptable pour la publication semble également être au niveau de langue plutôt qu'au niveau d'action ; il s'agit de diminuer la précision et de la remplacer par « un peu d'ombre » – un processus de révision qui peut être compris comme un adoucissement du texte. C'est aussi ce que Leduc a partiellement fait lorsqu'elle a incorporé des parties sur Thérèse et Isabelle dans *La Bâtarde* en 1964. En transformant le personnage de Thérèse au personnage de Violette, plusieurs scènes initialement destinées à *Ravages* sont recyclées dans *La Bâtarde*, y compris des scènes décrivant des relations sexuelles. Même si Leduc ne jette aucune ombre sur ce qui se passe dans ces scènes, les versions trouvées dans *La Bâtarde* se montre plus modérées en s'appuyant davantage sur des métaphores.

Lors de la parution de la version intégrale de *Thérèse et Isabelle* en 2000, la conversation revient encore une fois sur le langage de Leduc. Dans la postface de la version intégrale, Jansiti écrit le suivant : « Voici, “ Thérèse et Isabelle ” tel que Violette Leduc l'avait écrit à l'origine, avec ses pages inédites âpres et précieuses, sa langue de ton qu'aucune femme écrivaine, en France, n'avait osé prendre avant elle » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 131). Dès ses débuts et jusqu'au XXI^e siècle, la conversation autour de *Thérèse et Isabelle* s'est intéressée à la *manière* et à l'expression du récit. Cette conversation, ainsi que la loi de 1949 restreignant fortement la liberté des éditeurs de publier des œuvres illustrant la sexualité, donnent à considérer la candeur du roman comme l'une des explications principales des différences entre la version de 1966 et celle de 2000. Ma première hypothèse est donc que les différences entre les deux versions témoignent d'une tentative de la part de Gallimard de réduire le caractère sexuellement explicite du roman.

Thérèse et Isabelle ont pour thème une histoire d'amour entre deux filles. Les relations homosexuelles étaient encore largement taboues en France à l'époque, mais pas inexistantes ou un phénomène nouveau. Il est probable qu'le sujet puisse paraître offensante à une partie du grand public, et donc accusée d'avoir enfreint la loi de 1949. Beauvoir a également évoqué la signification du couple lesbien du roman : « Il y a des pages excellentes, elle sait écrire par instants, mais quant à publier ça, impossible. C'est une histoire de sexualité lesbienne aussi crue que du Genet » (Beauvoir, citée dans Leduc & Jansiti, 2000, p. 133). Ma deuxième hypothèse est donc que les différences entre les deux versions de *Thérèse et Isabelle* sont des manifestations d'une volonté de Gallimard de conformer le récit aux représentations traditionnelles de l'amour lesbien pour rendre le sujet plus acceptable. Les deux hypothèses interprètent ainsi les différences entre *Thérèse et Isabelle* de 1966 et *Thérèse et Isabelle* de 2000 comme des exemples de l'autocensure.

Le mémoire examinera donc le potentiel du texte à contester à partir de deux perspectives différentes – une perspective de langue et une perspective thématique. En prenant comme point de départ la conversation autour du langage audacieux utilisé par Violette Leduc dans *Thérèse et Isabelle*, le premier chapitre examinera comment l'omission de certaines parties influence la franchise du roman quant à ses descriptions de la sexualité. Le deuxième chapitre explorera le rôle que jouent les omissions dans la représentation de l'amour lesbien, à la lumière des conventions littéraires historiques du sujet. Les deux chapitres de comparaison permettront de faire la lumière sur les motifs possibles derrière les différences entre les deux versions du roman.

Différences structurales entre Thérèse et Isabelle (1966) et Thérèse et Isabelle (2000)
Comme indiqué précédemment, *Thérèse et Isabelle* (2000) est présentée par Gallimard comme la version montrant enfin l'œuvre dans sa cohérence et sa continuité – description qui indirectement fait de *Thérèse et Isabelle* (1966) la version incohérente ou de moins continuité. La description révèle en partie la nature de l'écart entre les deux versions quant à leur structure. *Thérèse et Isabelle* de 2000 inclut plusieurs parties – parfois des scènes entières, parfois simplement quelques phrases – qui ne sont pas retrouvées dans *Thérèse et Isabelle* de 1966. Tandis que la version de 1966 ne décrit que deux jours et nuits, la version de 2000 s'étend sur trois.

La plus grande déviation entre les deux romans est leur introduction. La version de 1966 commence *in medias res*, au milieu d'une relation dont on ne sait pas la durée, mais qui

est dès le début le sujet principal du texte. Thérèse et Isabelle, en se cachant aux cabinets pendant la récréation, partagent un moment où elles tantôt s’embrassent passionnément, tantôt se discutent si elles seront séparées dans le futur ou non. Dans la version de 2000, on ne retrouve la scène qu’à la page quarante. Les pages qui précèdent cette scène contextualisent à la fois la relation entre Thérèse et Isabelle et les sentiments de Thérèse à l’égard de son séjour à l’école. Davantage, on voit l’obsession croissante de Thérèse pour Isabelle, et comment elle évolue d’haineuse à romantique, entre autres en passant par une rencontre violente. Le lecteur apprend qu’elle reproche à sa mère de l’avoir enfermée dans cette école – malgré le fait qu’elle craint constamment que sa mère la sorte à nouveau. La relation entre Thérèse et Isabelle se convertit d’un jeu de taquinerie à une liaison amoureuse au moment où Isabelle, pendant une nuit au dortoir, va trouver Thérèse et l’invite à se coucher avec elle. Pendant cette première nuit, elles s’embrassent pour la première fois. Le jeu des deux filles continue le jour suivant, mais maintenant il s’agit d’un jeu de capter l’attention de l’autre – sans que leurs camarades d’école et les surveillantes ont vent de leur romance. C’est au moment de ce deuxième jour que la scène aux cabinets se déroule, et que *Thérèse et Isabelle* de 1966 commence.

Le premier chapitre du mémoire abordera l’une des scènes qui ont été modifiées entre 1966 et 2000. Il explore la candeur de Leduc dans sa représentation de la sexualité dans ce qui est la première nuit de l’intrigue dans la version de 1966, et la deuxième nuit de l’intrigue dans la version 2000.

Chapitre 1 : Le caractère sexuellement explicite

Le premier aspect de l'hypothèse concerne la candeur avec laquelle Leduc dépeint les relations sexuelles. Les différences entre *Thérèse et Isabelle* de 1966 et *Thérèse et Isabelle* de 2000, sont-elles des exemples de l'autocensure pour parvenir à une version adoucie de la représentation de la sexualité ?

Les deux versions du roman contiennent des scènes qui décrivent des rapports sexuels. En effet, parmi les quatre scènes qui l'ont pour motif, et qu'on trouve dans les deux versions, il n'y a que la première moitié d'une seule scène qu'on ne trouve que dans la version de 2000. Il s'agit de la scène décrivant la première rencontre sexuelle entre Thérèse et Isabelle. Dans la version de 2000, Isabelle demande à Thérèse de venir la rejoindre quand les autres élèves se seront endormis. Après avoir attendu avec impatience, Thérèse obéit. La scène représente une transformation chez Thérèse, où Isabelle utilisant ses doigts pour la pénétrer constitue le moment charnier. Alors que la version de 2000 insiste sur la scène comme la prise de la virginité de Thérèse, la version 1966 la présente autrement. Dans la version de 1966, la scène commence après la pénétration, et Thérèse est déjà dans le lit d'Isabelle. Une lecture attentive de la partie de la scène qu'on ne trouve que dans *Thérèse et Isabelle* de 2000 permettra d'étudier comment elle expose ou dissimule les faits sexuels qu'elle dépeint. Une comparaison de cette représentation de la sexualité à celle trouvée dans le reste du roman permettra d'examiner si, et en quoi, la partie omise se distingue des scènes sexuelles qui sont maintenues dans *Thérèse et Isabelle* de 1966. Est-ce qu'on peut avancer que la réécriture de cette scène, et surtout son caractère explicite, permet d'explorer les limites de l'acceptable ?

1.1 La sexualité comme sujet littéraire

La sexualité dans la littérature française – et surtout les frontières entre le dicible et de l'indicible du sujet en question – est à la merci d'une série de règles morales sociétales toujours changeantes. Elisabeth Ladenson, professeur universitaire de la littérature française et comparée à l'université Columbia, décrit l'histoire du sujet de sexe dans la littérature française. Elle écrit que la littérature française est connue depuis longtemps, en particulier dans le monde anglophone, pour son mis en relief du sexe et sa volonté d'aller au-delà des limites de la décence dans les descriptions des activités sexuelles. Les œuvres françaises sont évoquées comme source de corruption morale dès les romans de chevalerie du Moyen Âge. Quand on arrive au milieu du XIX^e siècle, le roman français est couramment mentionné dans la littérature victorienne comme une force corruptrice, notamment au détriment de jeunes femmes (Ladenson, 2015, p. 222). Il est vrai que la littérature française du XIX^e siècle

surpassait l'anglaise dans son audace à représenter la sexualité. Par opposition à la littérature britannique, la littérature française se préoccupait particulièrement des relations sexuelles illicites ; les thèmes abordés étaient souvent l'adultère, mais aussi l'inceste et la prostitution (Ladenson, 2015, p. 224). Cependant, ces œuvres audacieuses sont, malgré leur statut de dissolues, marquées par des moyens de dissimulation dans leurs représentations de la sexualité. Une telle dissimulation est obtenue, entre autres, en employant un langage figuratif et euphémique ou par des mesures narratologiques – par exemple en recourant à des ellipses tactiques, comme le souligne Ladenson :

The nineteenth century was at once characterized by a preoccupation with deviant sexuality and, because of changing social mores and censorship regimes, relatively decorous in its approach to the subject. Sex between characters in mainstream novels during the Restoration in particular (for example, Stendhal) is implied, but never depicted; it is often represented by an opportune chapter break, sometimes accompanied by a line of dots or ellipsis. In other works, illicit erotic desire is representable because never fulfilled (Ladenson, 2015, p. 234).

L'un des exemples les plus célèbres d'une telle dissimulation est la scène du fiacre dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1857). L'œuvre est originellement publiée en livraisons dans la *Revue de Paris* en 1856, avant de sortir sous la forme du roman en 1857. Dans la scène célèbre, Emma et Léon conduisent pendant des heures, et le lecteur est amené à deviner et imaginer l'érotisme qui se joue à l'intérieur du fiacre – une ellipse plutôt audacieuse pour l'époque. Lors de la parution de *Madame Bovary* dans la *Revue de Paris*, Flaubert est demandé de supprimer ou de modifier des dizaines de passages, puisque les éditeurs craignent qu'elles entraînent à la censure des autorités. Flaubert est finalement contraint de supprimer la scène du fiacre entre autres. Pourtant, il insiste pour ajouter une note dans la parution informant les lecteurs de la censure du texte. Nicholas Harrison, professeur universitaire de français à King's College de Londres, remarque dans *Circles of Censorship : Censorship and its Metaphors in French History, Literature, and Theory* que cette note contribue certainement à capter l'intérêt des censeurs en indiquant que la scène supprimée est plus explicite qu'elle ne l'est (Harrison, 1996, p. 46). On peut également affirmer que la note de Flaubert a sûrement dû attirer l'attention du grand public, étant donné que la note fonctionne essentiellement de la même façon que l'ellipse dans la scène originale du fiacre. Toutes les deux attirent l'attention du lecteur vers la dissimulation. En insistant à la publication de sa

note, Flaubert met en scène et rend visible l'activité et les mécanismes de la censure. Conformément à l'ellipse, la note oriente l'attention du lecteur vers le non-dit et le vide laissé par l'intervention de la censure ; elle signale qu'il y a quelque chose qu'on ne peut pas exprimer ouvertement. Ces insinuations peuvent éveiller la curiosité de manière tout aussi considérable, sinon plus, que ce qui est exposé directement et ouvertement.

Le procès de Flaubert a lieu en 1857. Le crime dont il est accusé est l' « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs » (*Thérèse et Isabelle - Blanche - GALLIMARD - Site Gallimard, s. d.*), et ses représentations de la sexualité ne sont pas les seuls motifs de son procès. Cependant, le procès contre Flaubert montre que les limites entre l'acceptable et l'inacceptable des portraits de la sexualité sont étroitement liées à la fois à la législation et à des idées sociétales sur la morale. Aujourd'hui, les tactiques de dissimulation, telles que la préférence de l'ellipse sur la scène, continuent encore souvent à être employées lorsqu'il s'agit des représentations du sexe. De nos jours, il s'agit cependant largement d'une convention littéraire plutôt qu'une crainte de sanctions légales et sociales. Les évocations de la sexualité (ses dits et ses non-dits) dans la littérature française sont donc étroitement liées à la fois aux conventions littéraires et aux limites imposées par la morale, ce qui permet à un jeu entre dissimulation et visibilité de s'épanouir, et de devenir à son tour une source de tension et curiosité. Dans ces cas, on peut parler de la séduction.

Avec ce jeu de dissimulation et de visibilité présent à l'esprit, on peut s'interroger sur le rapport entre implicite et explicite dans *Thérèse et Isabelle* et les représentations de la sexualité qu'on y trouve. Mon analyse des scènes de caractère sexuelle dans ce roman sera à la fois rhétorique et philosophique : Je me servirai de la figure rhétorique d'*enargeia*, connue pour sa contribution à la visibilité du discours et la vivacité de description, ainsi que la théorie de la séduction de Baudrillard pour explorer comment la sexualité est exposée et dissimulée dans les deux versions de *Thérèse et Isabelle*. Je reviendrai sur ces concepts et ces théories plus loin. Comment lire le passage de la prise de la virginité de Thérèse dans le contexte d'un tel jeu entre dissimulation et de visibilité ? Comment l'omission de passage influence-t-elle la franchise du roman ?

1.2 La séduction du lecteur et le choc qu'elle produit dans *Thérèse et Isabelle* (2000)
Mon analyse montrera que le moment de la prise de la virginité de Thérèse dans *Thérèse et Isabelle* de 2000 est caractérisé par deux styles distincts. Ces deux styles vont marquer à la fois la description des actions sexuelles et le rôle du corps. Le premier sert à communiquer un message indirect. Son but est la séduction du lecteur ; le second sert à exprimer des actions

très explicites et à communiquer une franchise à la fois profonde et étonnante. L'alternation entre ces deux styles est organisée autour du moment charnière de la scène – la pénétration de Thérèse. L'analyse commencera par une lecture cherchant à approfondir notre compréhension du premier style.

Comme dans le reste du roman, il y a dans cette scène une focalisation interne fixée en Thérèse. Cela veut dire que les rapports sexuels décrits dans le roman sont dépeints tels qu'ils sont vécus par Thérèse – et il faut noter que Leduc opte pour une écriture qui cherche à décrire une série de sensations ou de perceptions plutôt qu'une série d'actions. Dans l'extrait ci-dessous, Thérèse est du côté récepteur des attouchements d'Isabelle :

La main déshabilla mon bras, s'arrêta près de la veine, autour de la saignée, fornicua dans les dessins, descendit jusqu'au poignet, jusqu'au bout des ongles, rhabilla mon bras avec un long gant suédé, tomba de mon épaule comme un insecte, s'accrocha à l'aisselle, se frotta à la touffe de poils. Je tendais mon visage, j'écoutais ce que mon bras répondait à l'aventurière. La main qui se voulait convaincante mettait au monde mon bras, mon aisselle. (Leduc & Jansiti, 2000, p. 60-61)

La caresse décrite, et le mouvement qu'elle constitue – en descendant puis en remontant le bras – est transmise au lecteur par la sensation tactile de Thérèse. Ceci est souligné par la structure de la phrase. La première phrase du passage est longue, dans le roman elle continue pendant six lignes, et elle contient plusieurs bouts de phrase composées à l'aide de virgules. Le sujet grammatical de la phrase, « La main », est la seule représentation d'Isabelle dans la phrase. Le sujet, et donc aussi Isabelle, n'apparaît que dans la proposition principale, tout au début de la phrase. Même si elle est la partie active à la fois dans le récit et grammaticalement, Isabelle est plus ou moins abandonnée par Leduc dans la suite de la phrase. En revanche, Thérèse est évoquée dans chaque partie de la phrase à travers des parties spécifiques de son bras, tout en restant la partie passive tant du point de vue performatif que grammatical. Ainsi, ce n'est pas l'exécution des actions d'Isabelle qui est le fil conducteur de Leduc, mais plutôt la sensation de ces actions telles qu'elles sont vécues par Thérèse – la perception des effleurements sur sa peau. La structure de la phrase aide également à transmettre le tempo et le rythme des actions effectuées. Les verbes expriment une irrégularité rythmique ; la main se déplace d'un endroit à l'autre (« déshabilla », « descendit », « rhabilla » « tomba »), mais s'arrête aussi parfois à certains points du bras (« s'arrêta », « fornicua », « s'accrocha », « se frotta »). Comme une main qui bouge vite à certains

endroits et plus lentement à d'autres, le tempo de la phrase est fugace et arythmique. En même temps, comme la phrase n'est pas interrompue par des points, elle donne une impression de continuité. Il n'y a que des pauses minimales, presque imperceptibles entre les caresses décrites. Pour Thérèse, les caresses d'Isabelle ne sont pas perçues comme une action après l'autre, mais plutôt comme un flux continu mais irrégulier de la sensation d'une peau touchant sa peau. Les descriptions détaillées de ses sensations corporelles assurent la visibilité du corps de Thérèse et permettent également de suivre les mouvements d'Isabelle. C'est ainsi, à travers l'appareil sensoriel de Thérèse, que les actions et les corps dans ce passage deviennent visibles pour le lecteur.

Dans ces moments faits de descriptions détaillées des perceptions de Thérèse, les deux filles se précisent pour le lecteur et la scène devient imaginable. C'est ce qui caractérise l'effet de la figure rhétorique connue sous le nom d'*enargeia* – une description vive qui fait appel aux sens du lecteur et qui permet de rendre visible mentalement l'objet décrit. Cette figure de style a donc une visée illusionniste. Elle cherche à décrire des objets ou des êtres d'une telle clarté qu'ils semblent être « sous nos yeux » (Dumora-Mabille, 1996, p. 76-77). En recourant à l'*enargeia*, Leduc crée un lien entre Thérèse et le lecteur, de sorte que le corps et les sensations de Thérèse sortent clairs et tangibles. Comme la focalisation est interne, et comme l'expérience sensorielle de Thérèse est décrite avec tant de détails, elle sert de témoin dans le texte, elle est là quand la main commence à caresser sa peau. Grâce à sa présence et le portrait de ses sensations, le lecteur a imaginativement accès à son appareil sensoriel. Paradoxalement, il croit voir le corps entier quand on lui décrit le mouvement d'une main.

La clarté que suscite l'*enargeia*, implique le témoignage de Thérèse. Cela a pour conséquence que lorsque Leduc utilise des descriptions et des métaphores qui s'éloignent de ce que l'on peut facilement traduire en actions réalistes et physiques, la relation avec Thérèse en tant que témoin se complique. À un moment, Leduc écrit ceci : « Nous nous épousions en surface avec des crocs dans notre peau, du crin dans nos mains : nous tanguions sur les dents d'une herse » (Leduc, 2000, p. 61). Il est sûrement possible d'interpréter ces métaphores comme toutes les autres. Cependant, parce qu'ils sont si éloignés des actions décrites avant et après, et parce qu'ils ne relèvent pas d'une imagerie traditionnelle en matière d'érotisme, ils sont largement univoques. En fin de compte, ils servent à dissimuler l'action de la scène. Le lecteur est tenu dans l'ignorance de ce qui se passe, parce que le lien entre le lecteur et Thérèse en tant que prolongement de l'appareil sensoriel du lecteur est rompu. Elizabeth Lacey, en écrivant sur le rôle de l'effet séducteur dans l'œuvre de Violette Leduc, dit que la séduction la plus efficace se produit quand l'effort de la séduction est imperceptible – quand

la séduction ne se révèle pas comme construite. Lorsque les figures rhétoriques employées nécessitent d'être longuement traitées intellectuellement pour donner un sens dans le contexte de l'intrigue, leur possibilité de transmettre une sensation réelle de la part du lecteur est atténuée ou niée (Locey, 2002, p. 73). Il en va de même pour l'extrait ci-dessus. Même si le langage métaphorique révèle une intensité immense, il fait appel à la pensée du lecteur plutôt qu'aux sens physiques – et dévoile donc le texte et l'érotisme comme construits. D'une certaine manière, le langage métaphorique de Leduc met en valeur le texte comme texte en rompant avec la proximité établie entre le lecteur et le personnage de Thérèse.

Une autre façon de comprendre le travail de l'*enargeia* est justement d'étudier l'effet illusionniste qu'il crée chez le lecteur. L'*enargeia* implique généralement des fragments suggestifs de la chose qu'elle représente aux détails méticuleux (Dumora-Mabille, 1996, p. 77-78). Pour que l'*enargeia* soit efficace, l'utilisateur doit sélectionner et disposer d'éléments significatifs. Leduc ne décrit pas tout, par exemple en ce qui concerne le corps de Thérèse et les effleurements d'Isabelle. Plutôt, la totalité du corps de Thérèse est laissée dans l'ombre et remplacé par une description détaillée de certains éléments choisis, tel que la caresse du bras, comme c'est le cas dans l'extrait ci-dessus. La structure de la phrase aide également à fragmenter le tableau du corps des filles, mais le remplit au même temps d'un mouvement et d'une vivacité. Il s'agit donc toujours d'un moyen de rendre visible ; les fragments suggestifs composent une visibilité partielle, mais efficace et convaincante.

Les faits de la scène sont rendus vivants par Leduc faisant preuve d'une grande retenue. Les sens tactiles, visuels et auditifs de Thérèse sont évoqués tout au long de la scène, mais ce n'est qu'à des moments privilégiés que Leduc s'arrête en les décrivant en détail, qu'elle laisse le regard du lecteur s'attarder sur ces moments. Ces moments ont ceci en commun qu'ils sont centrés sur le sens du toucher de Thérèse par Leduc insistant sur la manière dont les actions qui ont lieu *se sentent* pour Thérèse. Les perceptions sont transmises par la syntaxe, comme on vient de le voir, mais aussi par des métaphores : « Je récitais mon corps sur le sien, je baignais mon ventre dans les arums de son ventre, j'entrais dans un nuage » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 58). Dans cette phrase, Leduc décrit Thérèse allongée sur Isabelle dans le lit, et la description prend vie à travers les sensations tactiles de Thérèse. D'abord, lorsque Leduc recourt au domaine religieux en utilisant le verbe « réciter », elle traduit la solennité avec laquelle Thérèse laisse son corps toucher le corps d'Isabelle. Le verbe « baigner » évoque la souplesse ou la fluidité de la peau. On pourrait même dire que le verbe fait allusion à la température de la peau d'Isabelle – à une certaine fraîcheur en évoquant l'eau. En même temps, « baigner » évoque l'action de se laver et le soulagement qui en suit.

Couplée à la métaphore des arums, symbole de pureté, l'étreinte semble refléter une absoluteur. En d'autres termes, Leduc dépeint ce que les impressions tactiles de Thérèse ressentent physiquement, ainsi que ce qu'elles évoquent sur le plan émotionnel. Selon Dumora-Mabille, l'*enargeia* produit participation affective, ce qui ne se limite pas aux sensations physiques (Dumora-Mabille, 1996, p. 75). L'utilisation de l'*enargeia* par Leduc implique non seulement l'adoption par le lecteur des sens corporels de Thérèse, mais aussi une identification émotionnelle entre le lecteur et Thérèse. En ce moment érotique, Thérèse est visible à la fois au niveau physique et au niveau émotionnel.

Peu après l'évocation du bras de Thérèse, les descriptions des perceptions physiques de Thérèse ainsi que de son corps tournent complètement vers un langage figuratif : « La main se promenait sur le babillage des buissons blancs, sur les derniers frimas des prairies, sur l'emploi des premiers bourgeons. Le printemps qui avait pépié d'impatience dans ma peau éclatait en lignes, en courbes, en rondeurs » (Leduc, 2000, p. 61). La main d'Isabelle reste identifiable, tandis que le corps de Thérèse se transforme en paysage printanier, soulignant l'effet transformateur des caresses d'Isabelle mais aussi rendant le corps de Thérèse difficile à saisir pour le lecteur. Lorsque le corps de Thérèse est utilisé comme un point de référence dans la suite du paragraphe, « Elle embrassait ce qu'elle avait caressé puis, de sa main légère, elle ébouriffait et époussetait avec le plumeau de la perversité » (Leduc, 2000, p. 61), cela rend les mouvements d'Isabelle pratiquement impossibles à suivre au niveau corporel. En conséquence, les actions des deux filles deviennent insaisissables et floues. Ce n'est que lorsque le corps de Thérèse est mentionné en utilisant le mot « sein », mot se référant directement au corps physique, que les actions d'Isabelle sont rendues concrètes à nouveau : « Isabelle buvait au sein droit, au sein gauche. Je buvais avec elle, je m'allaitais de ténèbres quand sa bouche s'éloignait. Les doigts revenaient, encerclaient, soupesaient la tiédeur du sein » (Leduc, 2000, p. 61). La métaphore du paysage printanier rend possible une représentation de l'état émotionnel intérieur de Thérèse, mais laisse le lecteur les mains vides et hésitant ce qui arrive au niveau corporel. Ainsi, Leduc ouvre un espace interprétatif, un espace d'ambiguïté.

L'alternance entre une écriture métaphorique et une écriture littérale rend parfois difficile de distinguer entre actions concrètes et celles qu'il faut entendre au sens figuré. Si on retourne à la description de la caresse du bras de Thérèse, on voit que les images que Leduc met en scène peuvent être ambiguës. Lorsqu'elle écrit que « La main déshabilla mon bras » (Leduc, 2000, p. 60) et puis qu'Isabelle rhabille « avec un long gant suédé » (Leduc, 2000, p. 61) le bras de Thérèse, la description implique une plasticité qui permet un mouvement et une

exploration entre sens littéral et sens métaphorique. Si on lit la description en tant que métaphore, elle invite à une interprétation où la métaphore dépeint l'effet de la caresse d'Isabelle sur Thérèse. Thérèse se sent changée graduellement par le toucher d'Isabelle. Elle est en train d'être transformée. Vidée de son soi ancien, il est remplacé par une version nouvelle et meilleure. Également, le déshabillage peut être lu au sens littéral, ce qui rend le texte plus révélateur en disant directement au lecteur ce qui se passe ; Thérèse est déshabillée par Isabelle. L'important ici n'est pas de savoir si une interprétation est plus défendable que l'autre, mais plutôt le fait que Leduc introduit un doute. Où s'arrête la description des événements réels et où commence la réception et la projection du lecteur, colorée par ses attentes vis-à-vis du texte ? Leduc facilite qu'une ambiguïté puisse surgir dans le processus de lecture. Non seulement les parties qu'elle décrit sont soigneusement choisies. Les limites de ce qui est réellement dit ou non ne sont pas non plus claires. Dans un jeu de métaphores, le sens et le contenu sont flous. En tant que lecteur, on s'est habitué à un style qui alterne entre sens littéral et sens figuré, ce qui nous invite ici à deux formes différentes de lecture. Leduc invite à prendre conscience de cet espace interprétatif en contrastant l'ambiguïté avec la clarté détaillée. Le langage figuratif de Leduc, que ce soit son intention ou non, a parfois un effet euphémique. Les métaphores ambiguës sont donc un moyen de dissimulation. Leduc crée le sentiment qu'il y a des informations qu'elle ne partage pas.

Malgré la dissimulation partielle des actions des filles, ce sont bien des ébats amoureux qui sont décrits est mis en évidence tout au long de la scène. À l'aide d'un réseau de moyens d'expression qui ancre le langage euphémique dans le corporel, Leduc rend tangible l'érotisme là où les actions concrètes sont cachées au lecteur. Comme on l'a vu, Leduc préfère souvent les virgules aux points, présentant de longues phrases marquées par une continuité d'action. Cette structure de phrase donne également l'impression d'une escalade progressive, ou d'une série d'événements séparés par de minuscules omissions par un blanc – par un souffle. Quand elle est combinée avec des métaphores de délivrance, telles qu' « Isabelle allongée sur la nuit enrubannait mes pieds, déroulait la bandelette du trouble » (Leduc, 2000, p. 61) et l'épanouissement du printemps chez Thérèse aux mains d'Isabelle, « Le printemps qui avait pépié d'impatience dans ma peau éclatait en lignes, en courbes, en rondeurs » (Leduc, 2000, p. 61), la syntaxe et le langage métaphorique évoquent l'anticipation croissante de Thérèse, menant à l'extase sexuelle. Leduc insiste en outre sur la scène comme un grand effort physique, particulièrement pour Thérèse, où Isabelle est à la fois la cause de son épuisement et de son soulagement : « Un monde d'esclaves qui avaient même visage que celui d'Isabelle éventaient mon front, mes mains » (Leduc, 2000, p. 61). Le langage figuratif

utilisé se focalise sur les actions accomplies tout en les voilant ; il est explicite en exposant l'excitation sexuelle de Thérèse, mais euphémique en dissimulant en partie les actes physiques qui évoquent cette excitation.

La scène se base également sur des éléments iconographiques qui la lient à l'érotisme. Là encore, le rôle de Thérèse comme témoin ou représentant du lecteur dans le texte entre en jeu, car c'est à travers son regard et son interprétation que la scène se développe. Le lien entre l'*enargeia* et sa visée illusionniste devient évidente lorsque c'est la vue de Thérèse qui donne accès à des impressions fragmentées, cette fois des impressions d'Isabelle. Les lits dans le dortoir sont séparés en des box par des rideaux. Avant que Thérèse entre dans le box d'Isabelle au dortoir, Thérèse l'imagine : « Isabelle toussait assise dans son lit. Isabelle était prête avec son châle de cheveux sur les épaules. Son châle. Le tableau auquel je revenais me paralysait. [...] – Vous êtes prête ? chuchota Isabelle derrière mon rideau » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 56). Puis, lorsqu'elle entre dans le box d'Isabelle, Thérèse est frappée par la vue réelle de la jeune femme en face d'elle :

Je refermai la fenêtre et, comme les feuillages, le rideau de percale tressaillit. – Vous venez ? [dit Isabelle.] J'allumai : ses cheveux tombaient bien en châle comme je l'avais imaginé mais je n'avais pas prévu sa chemise de nuit gonflée de rusticité. (Leduc & Jansiti, 2000, p. 57)

Isabelle est décrite comme une peinture. Ceci est souligné par le fait que Leduc utilise le mot « tableau », et aussi par le fait qu'Isabelle apparaît statique dans la description. Isabelle est l'objet du regard de Thérèse, sans que ce soit réciproque. Comme dans l'acte de regarder le portrait d'une personne, le regard est ici présenté comme unilatéral. Les cheveux flottants d'Isabelle ainsi que sa chemise de nuit font penser à la déesse Vénus dans *Le Printemps* de Botticelli (Botticelli, 1477). Aux yeux de Thérèse, Isabelle, comme Vénus, est symbole d'amour, de séduction et de sexualité, comme en témoignent son « voile » et sa chemise gonflée. Cette référence contribue donc à l'érotisme général de la scène. Le rôle que joue ici le rideau reflète aussi un dynamisme qui se montre comme central dans les descriptions de Leduc de la sexualité. Alors que le rideau cache Isabelle, il fait également allusion à l'espace qu'il couvre – et donc à son acte de cacher. C'est ce fait qui stimule l'imagination de Thérèse. Elle prend conscience de la chambre et de l'ambiguïté introduit par le rideau. Il s'agit de la séduction.

Dans *De la séduction*, le philosophe Jean Baudrillard explore les principes de la séduction, et le rôle que joue la séduction dans la société contemporaine. Pour Baudrillard, la séduction est un jeu d'apparences. Conformément à l'origine latine du mot, *seducere*, qui signifie d'amener à l'écart et de détourner de sa voie, la séduction est une stratégie de déplacement et de détournement de la vérité (Baudrillard, 1988, p. 38) – « ce qui ôte au discours son sens » (Baudrillard, 1988, p. 77). Écrivant sur la séduction du discours, il montre comment celui-ci est à la fois manifeste et « superficiel » et comment il est pris pour quelque chose à interpréter pour arriver à son sens vrai et profond. Baudrillard souligne que ce n'est pas cette vérité sous-jacente qui est séduisante. C'est plutôt le jeu des signes et des apparences, un jeu qui fait que la vérité et le sens glissent entre les doigts, qui est véritablement séduisant :

[C]e qui le déplace véritablement [le discours], le “ séduit ” au sens propre, et la rend séduisant, c'est son apparence même, la circulation aléatoire ou insensée, ou rituelle et minutieuse, de ses signes en surface, ses inflexions, ses nuances, c'est tout cela qui efface la teneur de sens, et c'est cela qui est séduisant, alors que le sens d'un discours n'a jamais séduit personne. (Baudrillard, 1988, p. 78)

En d'autres termes, ce qui rend quelque chose séduisant, c'est le jeu avec le signe comme signe, comme apparence. La séduction est située à la surface des choses, mais en se montrant comme surface elle présuppose la possibilité de quelque chose de plus, tout en lui tournant le dos. C'est la possibilité que quelque chose soit caché et l'ambiguïté que cela implique qui est séduisante. C'est pourquoi, pour Baudrillard, l'interprétation est le contraire de la séduction (Baudrillard, 1988, p. 78). L'interprétation dépouille le discours de ce qui est caché, elle remplace l'ambiguïté par la clarté.

Comme indiqué dans l'introduction de cette analyse, ce passage décrivant la prise de la virginité de Thérèse alterne entre deux styles de description de la sexualité. Le premier est un style marqué par la séduction. Les deux filles et leurs actions sont rendues claires par l'*enargeia*, une figure de style qui s'adresse au regard du lecteur et qui contribue à la vivacité de la scène. Cependant, l'*enargeia* est un moyen qui rend les objets et les êtres clairs par moments seulement. La nature fragmentaire de l'*enargeia* signifie donc que les corps des filles ainsi que leurs actions sont en grande partie maintenus dans l'obscurité. Ce qui est montré à travers l'*enargeia* n'est que la partie visible de l'iceberg de ce qui se passe. Chaque moment d'*enargeia* fait intrinsèquement allusion à ce qui n'est pas dit, et se montre donc

comme une surface – comme une apparence. Ils créent des espaces d'ambiguïté, obligeant le lecteur à combler les lacunes entre ces moments de clarté. En utilisant l'*enargeia* pour décrire la sexualité, Leduc emploie une logique de séduction.

On retrouve également le dynamisme de la séduction dans le langage métaphorique de Leduc. Le langage métaphorique de Leduc occulte souvent les corps et donc les actions des personnages. On a vu que le statut des métaphores en tant que métaphores est parfois incertain, ce qui rend difficile de saisir ce qui doit être pris à la lettre et ce qui fait allusion à quelque-chose d'implicite. Or, même en ces moments, Leduc rend clair qu'il s'agit en fait des rapports sexuels par l'omniprésence des signes appartenant au domaine érotique. Donc, le lecteur reçoit suffisamment d'informations pour imaginer qu'il se passe quelque chose de nature sexuelle, mais pas assez pour savoir de quoi il s'agit. Par l'utilisation de la syntaxe, des tropes et des figures, Leduc crée une apparence dont on peut reconnaître la superficialité, elle est visible en tant qu'apparence. Leduc jette un voile sur l'action, et évoque le sentiment que quelque chose pourrait en fait être caché. Ainsi, Leduc séduit le lecteur et invite à l'ambiguïté. Plutôt que d'être constamment explicite dans ses représentations des relations sexuelles dans cette scène, Leduc opte pour la séduction de l'implicite.

Cela change à l'approche du point culminant de la scène, le moment où Thérèse se laisse pénétrer par Isabelle. On est arrivé à la partie dominée par l'explicite et par la franchise profonde. Contrairement au style de la scène jusqu'à ce point, les actions et le corps d'Isabelle, et surtout de Thérèse, restent identifiables tout au long des pages décrivant la pénétration. Comme mentionné dans l'introduction de ce chapitre, la littérature française a historiquement toléré le sujet de la sexualité à condition que l'acte ne soit pas représenté de manière directe. On opte le plus souvent pour l'allusion, et l'acte sexuel est voilé par des tactiques de dissimulation. Ici, Leduc fait le contraire. Elle abandonne en grande partie la tactique de la dissimulation au profit d'une description franche. Le langage de Leduc reste largement métaphorique, ayant maintenant pour effet d'évoquer le corps physique de Thérèse. L'expression de son état intérieur cède pour donner place à une représentation charnelle : « Deux pinceaux se promenèrent dans mes replis. [...] Mes yeux clos écoutaient : le doigt effleurait la perle, le doigt attendait » (Leduc, 2000, p. 62). Les métaphores utilisées ici pour mentionner le corps sont euphémiques en ce qu'elles évitent de nommer directement le corps. En revanche, elles sont explicites en ce qu'elles n'ouvrent pas à l'ambiguïté. Il existe une relation claire et directe entre les mots et les parties du corps auxquelles ils se réfèrent. L'utilisation du langage figuré implique toujours un déplacement de sens, mais ici, le déplacement ne sert pas à l'occulter.

Davantage, cette partie de la scène contraste avec le style précédent. Les rapports sexuels décrits sont transformés en un acte presque *exclusivement* corporel ou hyper-corporel. Leduc mentionne le corps à plusieurs reprises sans recourir à un déplacement du langage métaphorique, par exemple en disant « le sexe blessé » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 63). Comme auparavant, la structure de la phrase tend parfois à refléter le mouvement presque violent des filles. Cette fois, ce sont les mouvements de la pénétration qui sont rendus tangibles par la répétition : « Elle donnait des coups, des coups, des coups... » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 63). Mais le plus frappant est peut-être le fait qu'Isabelle est presque entièrement représentée métonymiquement par ses doigts, et Thérèse par sa chair et ses viscères :

Le doigt royal et diplomate avançait, reculait, m'étouffait, commençait à entrer, vexait la pieuvre dans mes entrailles, crevait le nuage sournois, s'arrêtait, repartait, attendait près des viscères. Je serrais, j'enfermais la chair de ma chair, sa moelle et sa vertèbre. Je me dressai, je retombai. Le doigt qui n'avait pas été blessant, le doigt venu en reconnaissance sortait. La chair dégantait. [...] Les doigts étaient trop courts, les phalanges nous barraient notre fièvre, les phalanges n'entraient pas. (Leduc, 2000, p. 62-64)

Ici, Leduc utilise à nouveau l'*enargeia* en décrivant en détail un moment choisi, ce qui le rend imaginable au lecteur. Le corps est évoqué à travers une terminologie anatomique, ce qui fait du corps une entité stérile plutôt qu'une entité érotique. Le langage anatomique a un effet d'hyperbole, où par exemple « Le doigt [...] attendait près des viscères » (Leduc, 2000, p. 62) exagère la profondeur de la pénétration, et la peint comme envahissante et presque violente. À travers les descriptions de Leduc, le lecteur se sent si proche du corps de Thérèse qu'il peut voir à l'intérieur de celui-ci, et l'intérieur du corps évoque des pensées d'invasion ou de chirurgie. Certes, il est possible d'interpréter le langage anatomique comme l'expression d'une sorte de lien émotionnel profond entre les filles – qu'à ce moment elles obtiennent une nouvelle sorte d'intimité. Cependant, la terminologie donne l'impression d'une proximité avec le corps et un degré de détail qui dépasse les limites de ce qui est traditionnellement lié à l'érotisme.

En discutant la relation entre la séduction et la pornographie, Baudrillard écrit que la pornographie est hyperréelle. Grâce entre autres à l'effet zoom anatomique, la pornographie montre le sexe d'une manière qui le rend plus détaillé et « réel » qu'il n'y paraît dans la

réalité. Elle invite à une fascination voyeuriste où l'objet du voyeurisme n'est plus le sexe en soi, mais plutôt cette représentation hyperréelle de la réalité : « c'est cela qui est fascinant, le trop de réalité, l'hyperréalité de la chose. [...] Le voyeurisme du porno n'est pas un voyeurisme sexuel, mais un voyeurisme de la représentation et de sa perte, un vertige de perte de la scène et d'irruption de l'obscène » (Baudrillard, 1988, p. 48). Selon Baudrillard, l'hyperréalisme « traque la séduction à force de visibilité » (Baudrillard, 1988, p. 49). L'excès de détails, d'exactitude et du réel met fin à toute ambiguïté, à tout dévoilement et donc à toute séduction : « Fin du secret » (Baudrillard, 1988, p. 51).

C'est peut-être pour cette raison que le passage décrivant la pénétration contraste si fortement avec le reste de la scène. Le voile et l'ambiguïté qui marquaient la description des corps et des actions des personnages sont remplacés par une exactitude et un style explicite. Baudrillard dit que l'interprétation est le contraire de la séduction. J'ajouterais que le contraire de la séduction est aussi l'explicite, ce qui « s'exprime complètement et clairement sans laisser place à l'ambiguïté » (« Explicite », 1983). Le corps et la sexualité cessent d'être séduisants lorsqu'ils sont mis complètement à nu – lorsqu'ils deviennent complètement accessibles. En conclusion, dans cette scène tel qu'elle apparaît dans *Thérèse et Isabelle* de 2000, Leduc suit une logique dans ses descriptions de la sexualité où il y a d'abord une alternance entre visibilité et obscurité d'une telle manière que les descriptions deviennent séduisantes. La séduction est ensuite succédée par une mise à nu profonde du corps et des actions sexuelles au moment charnière de l'acte sexuel. Cette nudité fait que la séduction cesse momentanément, créant un effet de contraste frappant et choquant. En continuant, j'examinerai si ce modèle peut être retrouvé dans la scène telle qu'elle apparaît dans la version de 1966.

1.3 La reprise de la séduction et la franchise dans *Thérèse et Isabelle* (1966)

Ce premier chapitre vise à examiner comment la décision d'omettre certaines parties de *Thérèse et Isabelle* en 1966 a influencé la franchise du roman quant à ses descriptions de la sexualité. Un tel examen peut être fait en comparant la version de 1966 à la version intégrale de 2000. La section qui vient d'être analysée est la seule description des relations sexuelles omise de la version de 1966. Son omission, témoigne-t-elle d'une tentative de la part de Gallimard de réduire le caractère sexuellement explicite du roman ? Dans le suivant, je soutiendrai que les représentations de la sexualité maintenues dans la version de 1966, reproduisent les caractéristiques de la section que l'on ne trouve que dans la version 2000.

Comme mentionné précédemment, dans la version 1966, la scène commence là où le moment de la pénétration décrite dans la version 2000 vient de se terminer. Mais à partir de

là, les scènes convergent et sont transmises principalement mot pour mot. Dans la version de 1966, il n'est fait aucune référence à la prise de virginité, l'omettant complètement de l'intrigue de la scène et du roman. Au lieu de cela, la scène commence dans le dortoir, avec Thérèse et Isabelle déjà allongées dans le lit d'Isabelle. Alors que Thérèse s'en va pour regagner son propre lit, Isabelle lui demande de demeurer, et c'est ainsi qu'un nouveau moment érotique commence.

Plus tôt, on a vu que la focalisation interne fixée en Thérèse rendait parfois les actions de la scène floues. Dans les moments où Thérèse est dominée par des sentiments forts, comme l'extase sexuelle, les descriptions de son état émotionnel prennent le pas sur la description des actions et des personnages. Dans la scène tel qu'elle apparaît dans la version de 1966, le rôle de Thérèse comme le témoin du lecteur dans le texte est d'une importance tout aussi grande quant au jeu de dissimulation et de visibilité. Dès le commencement des relations sexuels, Thérèse est en quelque sorte éloignée de son corps : « – Plus souple, dit-elle [Isabelle] à la main qui n'était plus la mienne, qu'elle guidait. Je rentrais dans le vieil abri. [...] Mon doigt rêvait, je délirais en sourdine » (Leduc, 1966, p. 22-23; Leduc & Jansiti, 2000, p. 66). Le délire de Thérèse est sans doute par suite de son attouchement d'Isabelle – de la rêverie de son doigt. En même temps, le fait que le doigt soit anthropomorphisé l'éloigne de Thérèse. Ceci est davantage souligné par la structure de la phrase, où ses propres actions sont présentées comme distinctes de celles de son doigt et, par extension, de son corps. Thérèse voit ses parties du corps, son main et son doigt, agir comme de l'extérieur. Alors que la main de Thérèse touche le corps d'Isabelle, les descriptions des actions laissent place à des descriptions de l'esprit de Thérèse : « Il faut se supprimer pour donner. Je me voulais une machine qui ne serait pas machinale. Ma vie c'était son plaisir » (Leduc, 1966, p. 23; Leduc & Jansiti, 2000, p. 66). Thérèse réfléchit à l'acte qu'elle est au milieu d'accomplir, et le décalage entre le présent de la première phrase et l'imparfait de la deuxième montre qu'elle le fait à la fois en tant que Thérèse la narratrice et Thérèse le personnage. Son introspection l'emporte sur ses sensations physiques. Thérèse est le seul accès du lecteur aux événements de l'histoire. Par conséquent, l'aliénation du corps que cette introspection implique pour elle, rend l'action physique ainsi que les corps des personnages cachés au lecteur.

Cependant, plus tard dans la scène, l'évocation du corporel retrouve sa place centrale dans la représentation de la sexualité à travers une longue passage au langage figurée qui fait appel aux sens :

Nous avons effleuré et survolé nos épaules avec les doigts fauves de l'automne,¹ nous avons lancé à grands traits la lumière dans les nids, nous avons éventé les caresses, nous avons créé des motifs avec de la brise marine, nous avons enveloppé de zéphyr nos jambes, nous avons eu des rumeurs de taffetas au creux des mains. Que l'entrée était facile !² Notre chair nous aimait, notre odeur giclait. Notre levain, nos bulles, notre pain. (Leduc, 1966, p. 31-32; Leduc & Jansiti, 2000, p. 73)

Ici, les deux filles sont unifiées en une par l'usage répété du pronom « nous ». Comme résultat, le lecteur a accès à l'appareil sensoriel d'Isabelle ainsi que celle de Thérèse, à travers son assimilation à Thérèse. De nouveau la structure de la phrase aide à transmettre la temporalité des actions. Il s'agit ici de plusieurs phrases conjointes par des virgules, ce qui donne une seule, longue phrase. La structure peut exprimer un courant continu de sensations, ou plutôt une simultanéité. Dans les deux cas, la structure de la phrase aide à transmettre le mouvement des filles. En outre, Leduc évoque presque tous les cinq sens par l'utilisation de métaphores, dépeignant par exemple la légèreté des caresses des filles en transformant indirectement leurs doigts en feuilles d'automne. La sensibilité gustative et l'odorat sont évoqués à travers « la brise marine », et le bruit de bruissement des draps du lit à travers « des rumeurs de taffetas au creux des mains ». Dans une sorte de synesthésie, les sens se croisent, de manière que la couleur de l'automne puisse rendre tangible la sensation d'un toucher, et la texture des taffetas le bruit des draps. Leduc semble peindre une image vivante des ébats des filles, permettant au lecteur de contempler une sorte de panorama sensoriel vivant. On peut encore une fois identifier l'*enargeia* dans le style de Leduc.

Cependant, si l'on essaie de saisir les actions des filles, on se retrouve la plupart du temps les mains vides. Les gestes échappent le regard du lecteur, à l'exception de quelques effleurements et caresses qui sont nommés explicitement. Le fait que les filles soient mélangées en une seule les rend encore plus indiscernables. Elles ne sont offertes au lecteur que par fragments. Quand Leduc écrit « Que l'entrée était facile ! » (Leduc, 1966, p. 32; Leduc & Jansiti, 2000, p. 73), la phrase constitue une rupture ; grammaticalement elle met fin à la continuité de la structure de la phrase précédente. De plus, la phrase courte ne représente pas un sens déplacé mais plutôt un sens littéral, contrairement à la phrase précédente. C'est comme un moment de clarté où la description de l'action traverse le flux de sensation, ne

¹ Dans *Thérèse et Isabelle* de 2000, cette virgule est remplacée par un point, de sorte que la phrase est coupée en deux.

² Dans *Thérèse et Isabelle* de 2000, ce point d'exclamation est remplacé par un point.

serait-ce que pour un court instant. La phrase dévoile une action, mais sans qu'un sujet l'exécute clairement et sans qu'il soit révélé qui ou quoi sont entrées. De le lire comme une pénétration semble être l'évidence étant donné le contexte de l'érotisme, mais cela dépend en grande partie du lecteur comblant de multiples lacunes d'informations manquantes, c'est-à-dire de remplir l'espace d'ambiguïté qui découle des descriptions de Leduc. Juste après la vocation de cette action apparemment tangible, Leduc se tourne encore une fois vers le langage figuré en utilisant à la fois d'anthropomorphisme et des métaphores : « Notre chair nous aimait, notre odeur giclait. Notre levain, nos bulles, notre pain » (Leduc, 1966, p. 32; Leduc & Jansiti, 2000, p. 73). Ainsi, les descriptions sensorielles dominent et noient à nouveau toute description de l'action physique. Leduc donne donc à plusieurs reprises suffisamment d'informations pour assurer que les actions des filles se poursuivent au-delà de l'écriture. Elle révèle que l'écrit n'est que la surface de ce qui se passe – un dynamisme déjà identifiée comme le dynamisme de la séduction, telle que définie par Baudrillard ; Leduc rend clair la superficialité de la surface en faisant allusion à ce qui n'est pas énoncé explicitement.

L'analyse du passage trouvé uniquement dans la version de 2000 a montré que le jeu séduisant entre visibilité et obscurcissement était contrasté avec des descriptions franches et hyper-corporelles. Ces descriptions franches dépassaient parfois les limites de ce qui est traditionnellement liée aux conventions de l'érotisme, grâce à une terminologie anatomique, des hyperboles et l'évocation de la violence. Dans la partie de la scène trouvée dans toutes les deux versions du roman, l'acte sexuel est à nouveau associé à la violence à travers des références à la guerre et à la destruction du corps : « J'entrais dans sa bouche comme on entre dans la guerre : j'espérais que je saccagerais ses entrailles et les miennes » (Leduc, 1966, p. 30; Leduc & Jansiti, 2000, p. 72). Leduc utilise à nouveau le langage anatomique pour transmettre la profondeur de manière hyperbolique. Le souhait de détruire les entrailles d'Isabelle peut être lu comme révélateur du souhait de Thérèse d'approfondir profondément et violemment leur connexion émotionnelle et physique. La métaphore met en mots un désir intense. Les entrailles fonctionnent également comme une métaphore servant à transmettre l'intensité avec laquelle l'action physique, un baiser, est effectuée. La comparaison au début de la citation a aussi ce double effet ; d'une part, elle peint un baiser intense. D'autre part, elle traduit le caractère profond du désir de Thérèse par assimiler le baiser à une action de guerre. Thérèse ne veut pas simplement être avec Isabelle, elle veut la conquérir. Les images violentes aident à rendre clair les aspects à la fois physiques et émotionnels de la scène à ce moment particulier. Car, contrairement à la manière dont la terminologie anatomique, l'hyperbole et l'évocation de la violence sont utilisées dans la version de 2000, ils ne

marquent ici que quelques actions singulières. Dans la version de 2000, ils dominent la description de la pénétration, une partie considérable de la scène. Comme résultat, dans la version de 2000, on arrive à une proximité au corps rompant avec les conventions de l'érotisme. La représentation de la sexualité est rendue hyper-corporelle, contrastant avec la séduction de la scène. Ici, ces mêmes moyens ne servent qu'à caractériser un baiser et les sentiments qui y sont liés – un court instant. Contrairement à la sévérité de l'hyperbole et du langage anatomique du passage propre à la version 2000, dans la version 1966 il ne suffit pas à venir à une hyperréalité. Thérèse et Isabelle ne se réduisent pas au corporel.

Dans la scène dans la version de 1966, dans les moments où les actions sexuelles sont décrites en détail et rendus clairs, le corps de Thérèse, particulièrement son bas-ventre, est évoqué indirectement. La citation suivante en témoigne :

Elle lécha, elle flaira des restes de nuit sur mon visage, elle s'agenouilla. Le visage cheminait, le visage m'explorait. Des lèvres voyaient et touchaient ce que je ne verrais pas. J'étais humiliée pour elle. Indispensable et négligée, voilà ce que j'étais avec mon visage loin du visage d'Isabelle. Son front moite me troubla. Une sainte léchait mes souillures. Ses dons m'appauvrirent. Elle se donnait trop : j'étais coupable. (Leduc, 1966, p. 34; Leduc & Jansiti, 2000, p. 74-75)

L'acte de cunnilingus est décrit littéralement à travers le fait qu'Isabelle s'agenouille et lèche, tandis que le corps de Thérèse est laissé dans l'ombre. Pourtant, il ne reste pas non mentionné. Il est présent indirectement à travers la description des actions d'Isabelle, mais aussi à travers les euphémismes, tel que « ce que je ne verrais pas » et « mes souillures ». Cependant, la dissimulation du corps de Thérèse n'invite pas forcément ici à l'ambiguïté. Si le corps de Thérèse est évoqué par des euphémismes, le déplacement du sens n'entraîne pas un obscurcissement de ce à quoi les euphémismes renvoient – son bas-ventre. Ces deux euphémismes semblent jeter une lumière négative sur le bas-ventre de Thérèse, le peignant comme quelque chose d'innommable. Puisque les euphémismes n'invitent pas à l'ambiguïté, ne cachent pas dans un sens réel, ils n'ajoutent pas à la logique de la séduction. Au contraire, ils font de bas-ventre de Thérèse un tabou – sans nom, mais évident. Il semble donc que la scène tel qu'il apparaît dans la version de 1966, diffère de la logique vue dans la version de la scène de 2000. La version de 1966 présente plusieurs des mêmes tactiques de séduction dans ses descriptions de la sexualité, et Leduc en est de temps en temps clair quant à la description des « techniques opératoires » de Thérèse et Isabelle. Cependant, la scène telle qu'elle

apparaît en 1966 n'oppose pas la séduction à des moments de franchise frappante quant aux corps des filles ; il ne contient pas le même corps hyperréel qu'on trouve dans le moment de la pénétration.

Bien que Leduc cache le corps de Thérèse dans cette scène dans la version de 1966, cela semble être lié à l'humiliation de Thérèse face à une nouvelle expérience plutôt qu'au style général du roman. La franchise avec laquelle la pénétration est dépeinte dans le passage réservé à la version de 2000 peut en effet être retrouvée dans plusieurs autres scènes maintenues dans la version de 1966. La scène finale, scène commune entre les deux versions du roman, en servira comme l'exemple. Dans cette scène finale, Thérèse et Isabelle ont encore une fois des rapports sexuels au dortoir, pendant que les autres élèves dorment. Cette nuit se présente comme une conclusion, puisque la scène est immédiatement suivie par une sobre révélation de Thérèse la narratrice. Peu de temps après cette nuit, Thérèse le personnage est retirée de l'école par sa mère, et elle ne revoit jamais Isabelle.

Suivant une longue période d'où on peut identifier le style de la séduction par l'alternance entre la visibilité et l'obscurcissement des filles et de leurs actions, succède une description complètement franche quant au corporel. Encore une fois il s'agit de la pénétration de Thérèse. Thérèse témoigne de son expérience sur le plan physique : « Je cherchai sa main, je la mis sur mon dos, je la fis descendre plus bas que les reins, je la laissai sur le bord de l'anus. [...] Elle força dans l'impossible. Encore la phalange, encore la prison dehors » (Leduc, 1966, p. 100-101; Leduc & Jansiti, 2000, p. 120-121). Ici, l'action est en plein vue. Des parties spécifiques du corps est nommé explicitement. Le fait que Leduc choisisse encore une fois les virgules plutôt que les points, semble ici lever tout doute quant à savoir s'il y a ou non des actions indicibles entre celles qui sont disposées clairement. Les actions sont décrites par étapes, donnant l'impression que le lecteur peut suivre Thérèse d'un mouvement à l'autre. Là encore, le langage entourant la pénétration évoque la violence. À travers l'imagerie de guerre, le doigt d'Isabelle est dépeint comme envahissant : « Isabelle m'inoculait sa brutalité. Que le doigt traverse la ville, que le doigt perfore les abattoirs » (Leduc, 1966, p. 101; Leduc & Jansiti, 2000, p. 121). La description des actions dépeint de manière vivante les mouvements physiques d'Isabelle, mais en même temps assimile son doigt à une arme : « Le doigt furieux frappait et refrappait » (Leduc, 1966, p. 101; Leduc & Jansiti, 2000, p. 121). Cette représentation de la pénétration comme acte invasif l'éloigne d'une imagerie érotique traditionnelle. En ce moment, comme dans le passage décrivant la prise de virginité de Thérèse dans la version 2000, la description de la sexualité par Leduc dépasse toute réalité physique. Il transmet une sorte de profondeur hyperréelle, suspendant

toute séduction par la visibilité exagérée. Le style explicite quant à la représentation de la sexualité n'est donc pas réservé à *Thérèse et Isabelle* de 2000.

Comme indiqué dans l'introduction, des parties du récit des collégiennes ont été incorporées dans le roman autobiographique *La Bâtarde*, avant la publication de *Thérèse et Isabelle* (1966). Une de ses parties est une version de la scène de la prise de virginité analysée ci-dessus. Comme on l'a vu, la scène apparaît en 1964 dans une version légèrement plus euphémique qu'elle apparaît dans *Thérèse et Isabelle* de 2000. On peut imaginer que l'omission de la scène lors de la rédaction de *Thérèse et Isabelle* de 1966 est venue d'un souhait de Gallimard d'éviter de publier les mêmes passages qu'ils ont fait dans *La Bâtarde* seulement deux ans plus tard, mais la pensée reste une spéculation. Cependant, on peut maintenir le fait que la scène de la prise de virginité n'était pas non publiable en 1966, puisqu'elle apparaît dans *La Bâtarde* en 1964. Il y a donc des raisons de croire que le caractère sexuellement explicite des scènes a joué un rôle moindre dans la décision de les omettre de *Thérèse et Isabelle* de 1966.

Il est difficile de dire de manière catégorique si un texte est explicite ou non, car le texte et la langue en tant que moyens de communication d'un contenu sont caractérisés par l'ambiguïté par nature ; ils ne peuvent jamais reproduire directement l'événement ou le sens imaginés par l'énonciateur, et laissent toujours place à l'interprétation. Au contraire, on peut parler de la mesure dans laquelle la dissimulation et la visibilité jouent un rôle dans la logique d'un texte spécifique – et comment ce dynamisme ajoute à ou diminue l'effet explicite du texte. Dans le passage de la prise de virginité de Thérèse, le seul passage décrivant des rapports sexuels qui est omise de *Thérèse et Isabelle* de 1966, on trouve une alternance entre deux styles de visibilité. D'une part, il y a une alternance entre lumière et obscurité en ce qui concerne les actions effectuées, ce qui suscite un jeu séduisant entre le texte et le lecteur. En revanche, il y a des moments où le corps et l'action sont rendus clairs et le texte devient sexuellement explicite. Ce sont des moments où Leduc écarte le corps séducteur en faveur du corps désérotisé. Ainsi, les actions sexuelles sont réduites à de simples actions physiques, souvent liées à la destruction du corps. Ces deux styles de description de la sexualité se retrouvent dans *Thérèse et Isabelle* de 1966, même s'ils n'apparaissent pas toujours au sein d'une même scène. Cela donne lieu d'établir une ressemblance entre la version de 1966 et celle de 2000 plutôt qu'une différence. Les deux versions partagent une logique dans leurs représentations de la sexualité. L'analyse semble réfuter l'hypothèse ; les différences entre les deux versions ne sont pas assez significatives pour être vues comme une tentative de la part de Gallimard de réduire le caractère sexuellement explicite du roman.

Par conséquent, cela soulève la question de savoir pourquoi, dès la publication de la version de 2000, le roman a-t-il été si fréquemment mentionné comme une victime de la censure littéraire ? Une explication possible est simplement que par commercialiser le roman comme censuré, Gallimard utilise l'histoire du roman pour exercer un effet de séduction sur le lecteur. L'histoire de la censure du roman en devient une partie en tant que point de tension. Tout comme *Madame Bovary* de Flaubert, l'implication de la candeur l'emporte en quelque sorte sur le texte qui est en fait inclus dans le roman. Une note indiquant que « ce texte a été censuré » permet au lecteur de lire dans le texte, ce qui, en fin de compte, peut s'avérer plus séduisant que les ellipses exclus ne pourraient jamais l'être. Cela fait de *Thérèse et Isabelle* de 2000 une œuvre « deux fois déterrée », au sens de Wurgaft (Wurgaft, 2022, p. 175). Une histoire marquée de la censure s'ajoute au récit de l'œuvre. Comme mentionné dans l'introduction, la connaissance de la censure de l'œuvre influence la façon dont on interprète l'œuvre elle-même. Dans le cas de *Thérèse et Isabelle*, la connaissance de la censure ajoute un air de séduction.

Cependant, comme les omissions dans *Thérèse et Isabelle* de 1966 se sont produites, pourquoi, si ce n'est en raison de leur candeur sexuelle, les sections exclues du roman de 1966 sont-elles exclues ? Pour la plupart, les scènes omises du roman n'ont pas pour sujet la sexualité. Par extension, on peut conclure qu'un effort pour diminuer le caractère sexuellement explicite du roman n'est pas ce qui se cache derrière les différences entre les deux versions. Cela nous amène à la deuxième partie de l'hypothèse, qui concerne la représentation de l'amour lesbien. Le deuxième chapitre l'explorera en analysant les deux versions du roman à la lumière des conventions littéraires historiques du sujet.

Chapitre 2 : Les représentations de l'amour lesbien

Comme on a vu dans le chapitre précédent, la littérature française est connue depuis longtemps à l'étranger comme une littérature qui transgresse les frontières du convenable en matière des descriptions de la sexualité. Cependant, la littérature française, comme toute autre littérature, se comporte à la fois vis-à-vis des règles sociales et juridiques dans les représentations de ces sujets, ce qui se traduit par un répertoire littéraire et rhétorique fait de tactiques de dissimulation et d'illumination. On ne peut pas présumer que toutes les tactiques de dissimulation, comme celles employées par Leduc dans *Thérèse et Isabelle*, respectent les conventions à l'époque de sa publication. Il peut aussi être question de choix esthétiques et stylistiques – ou commerciaux.

Thérèse et Isabelle, tel que le roman apparaît en 1966, représente déjà une franchise par son caractère sexuellement explicite ; le choix d'inclure les parties retenues jusqu'en 2000 n'aurait pas considérablement changé la situation historique de l'œuvre vis-à-vis des conventions de candeur dans les descriptions de la sexualité. La candeur en matière sexuelle n'est donc pas le seul facteur qui fait de *Thérèse et Isabelle* de 2000 un roman plus provocateur. Une étude d'autres enjeux liés au sujet du roman permettra de mieux comprendre le choix de Gallimard d'omettre certaines parties. On est arrivé à la deuxième hypothèse du mémoire. Les différences entre les deux versions de *Thérèse et Isabelle* sont-elles des manifestations d'une volonté de Gallimard de conformer le récit aux représentations traditionnelles de l'amour lesbien ? Comment les passages retenus jusqu'à l'édition de 2000 de *Thérèse et Isabelle* rendraient-ils le récit provocante à l'époque des années 1960 ? Dans cette optique, et en vue de ces interrogations, le prochain chapitre explorera les conséquences qui découlent des différences entre les versions de 1966 et de 2000 de *Thérèse et Isabelle* quant aux représentations de l'amour lesbien. Je soutiendrai que la version de 1966 adhère largement aux manières conventionnelles de dépeindre des lesbiennes dans la fiction. La version de 2000 s'écarte de ces conventions dans une plus large mesure.

2.1. L'amour lesbien comme sujet littéraire

Dans son histoire de la société littéraire parisienne, *L'époque 1900*, André Billy, écrivain, critique littéraire et membre de l'Académie Goncourt, identifie une certaine tendance au début du XX^e siècle en France. Il prend comme figure de proie du courant la poétesse d'origine britannique Renée Vivien. Elle a passé toute sa vie adulte en France, et son œuvre était de langue française – un œuvre qui était largement influencé par le lesbianisme de son auteure : « Combien il serait plus indiqué de dire, au lieu de saphisme, vivianisme ! » (Billy, 1951, p.

227). Dans « Lesbian Intertextuality », Elaine Marks, professeure universitaire de français et d'études des femmes, dit de la belle époque qu'elle était marquée par l'entrée d'un plus grand nombre de femmes écrivaines dans le monde littéraire français, dont un nombre considérable étaient des lesbiennes (Marks, 1979, p. 355). Celles-ci ont pris la plume pour écrire des textes inspirés de leurs propres vies, faisant souvent des personnages des autres femmes du cercle que Billy ainsi que Marks appellent « Sapho 1900, Sapho cent pour cent » (Billy, 1951, p. 227; Marks, 1979, p. 335), à tel point que plusieurs des écrivaines aujourd'hui doivent être reconnus comme étant à la fois des figures historiques et des personnages fictifs.

Dans l'essai "Paradigmes", Monique Wittig identifie ce que l'on peut nommer une "littérature lesbienne". Elle écrit que la culture lesbienne, en partie à cause de son statut marginal historique, crée sa propre littérature distincte :

En tant que lesbiennes, nous sommes le produit d'une culture clandestine qui a toujours existé dans l'histoire. Jusqu'au XIXe siècle, Sappho était le seul écrivain de notre littérature qui ne soit pas clandestine. Aujourd'hui, la culture lesbienne est encore en partie clandestine, en partie ouverte, marginale en tout cas et complètement méconnue de *la* culture. Pourtant, c'est une culture internationale avec sa propre littérature [...]. (Wittig, 1992, p. 107)

La littérature lesbienne découle donc d'une expérience et d'une subjectivité spécifique, celle des femmes aimant des femmes. Certes, il s'agit d'un vaste nombre d'expériences diverses. Néanmoins, le dénominateur commun est que cette expérience devient l'un des facteurs qui façonnent l'image du monde dans la littérature qu'elle nourrit. Il s'agit d'une représentation du monde à travers d'un point de vue minoritaire. Marta Segarra, en postulant une généalogie de la littérature lesbienne française, remarque que Wittig semble désigner les écrits de Djuna Barnes et de Marcel Proust comme le début d'une littérature lesbienne, datant ainsi ses débuts entre les années vingt et trente du XX^e siècle (Segarra, 2019, p. 81). Pour Wittig, Barnes ainsi que Proust sont révolutionnaires en rendant universel le point de vue minoritaire. Dans « Le point de vue, universel ou particulier », Wittig écrit qu'« [a]près Proust, le sujet n'a plus jamais été le même, car pour la durée de la *Recherche du temps perdu*, il a fait d'« homosexuel » l'axe de catégorisation à partir duquel universaliser. Historiquement, le sujet minoritaire n'est pas autocentré comme l'est le sujet logocentrique » (Wittig, 1992, p. 115) – c'est à dire le sujet masculin et hétérosexuel. Wittig écrit également de Barnes, l'écrivaine américaine qui faisait partie du cercle littéraire lesbien à Paris évoqué plus haut, qu'elle est

« notre Proust » (Wittig, 1992, p. 117), c'est-à-dire une écrivaine qui arrive à universaliser un regard sur le monde à partir du sujet lesbien.

Billy, Marks et Wittig indiquent tous un changement au début du XX^e siècle en ce qui concerne la représentation de l'amour lesbien. Pour la première fois, la littérature qui prend pour sujet l'attirance lesbienne ne la montre pas forcément comme une déviation, et la marginalité des lesbiennes n'est plus nécessairement au centre de leurs représentations. Avec « Sapho 1900 », la femme « saphique » – la femme vivienne ? – commence à devenir un sujet à partir duquel on peut universaliser. Elle commence à se distinguer de la figure dangereuse ou du fantasme érotique qui ont dominé sa représentation jusqu'au ce point, et qui continue largement à être d'actualité aujourd'hui.

Car malgré la prolifération d'écrivaines prenant pour sujet l'amour lesbien dans ce monde clos parisien du début du XX^e siècle, les relations lesbiennes et la sexualité lesbienne ne sont pas des nouveaux sujets dans la littérature française. Au contraire, Ladenson montre que l'attirance pour le même sexe était un sujet d'intérêt littéraire pendant des centaines d'années avant l'époque de Leduc et avant l'époque des lesbiennes parisiennes. Une industrie clandestine de la pornographie littéraire commence à trouver sa place au XVII^e siècle, et avec elle le thème du lesbianisme. Plusieurs de ces œuvres ont en commun qu'elle met en scène des dialogues entre des femmes, souvent une plus jeune et une plus âgée et expérimentée, sur une multitude de sujets sexuels. Le sujet du lesbianisme figure souvent comme partie du dialogue, comme dans *L'Académie des dames*, publié en français en 1680 et considéré au XIX^e siècle comme ayant établi la tradition pornographique classique en France. Les dialogues ont aussi en commun d'être écrits par des hommes (Ladenson, 2015, p. 230-231). Le XIX^e et XX^e siècle ont vu une prolifération de textes qui incluaient le thème de l'homosexualité, à la fois masculine et féminine (Ladenson, 2015, p. 234-235). C'est dans ce contexte que Leduc écrit *Thérèse et Isabelle* – à la fois dans une tradition de la représentation de la lesbienne comme figure érotisée et typifié, et dans le cadre d'un nouveau mouvement de la lesbienne représentée en tant que sujet complexe.

Dans « Lesbian Intertextuality », en consultant un corpus de textes et de fragments principalement français couvrant plusieurs siècles, Elaine Marks retrace des conventions qui ont historiquement marqué la littérature ayant pour thème des relations lesbiennes. Elle écrit qu'à l'origine de ces conventions on retrouve le mythe de Sappho – mythe étant donné que la vie de la vraie poétesse devenue figure de proie des lesbiennes de la postérité, ainsi que ses écrits, se confondent avec des fictions (Marks, 1979, p. 356). Le mythe de Sappho et de l'île de Lesbos sont omniprésents dans la littérature décrivant les femmes aimant des femmes,

qu'elles soient explicitement évoquées ou non. Les poèmes de Sappho dans lesquels elle parle de jeunes femmes qu'elle désire sont à l'origine d'un modèle – la jeune fille séduite par la femme plus âgée, normalement dans une école, ou par extension dans un couvent ou une bordelle (Marks, 1979, p. 356). Un facteur commun entre ces lieux est leur caractère isolé. Le statut d'île de Lesbos a créé une séparation géographique et culturelle du reste de la société grecque, de la même manière que les écoles de filles, les couvents et les bordels pourraient être considérés comme des lieux qui créent leurs propres espaces fermés en dehors de la société normative. Marks écrit que le modèle, et surtout l'idée des différentes versions du gynécée, a fourni une série de conventions pour les récits décrivant l'attraction lesbienne. Entre autres, on peut identifier les rôles de la femme âgée séductrice-corruptrice vis-à-vis de la jeune fille innocente dont la relation imite la relation mère-fille, aussi bien que la tendance à donner aux personnages masculins des rôles secondaires dans le récit (Marks, 1979, p. 357). Marks va même jusqu'à appeler « the lesbian fairy tale », le conte de fées lesbien, le modèle approprié des écrits de Sappho. Ainsi, Marks souligne à la fois la distance entre ce modèle et n'importe quelle « réalité », aussi bien que la nature stéréotypée du modèle. Le « conte de fées lesbien » basé sur le modèle de Sappho est utilisé et développé par des écrivains ainsi que des écrivaines, et renforce à plusieurs titres un système des idées préconçues sur l'amour lesbien (Marks, 1979, p. 358).

Pour analyser les représentations de l'amour lesbien dans les deux versions de *Thérèse et Isabelle*, je m'appuierai sur le modèle de Sappho. L'analyse vise dans un premier temps à souligner comment ces conventions peuvent contribuer à la création d'un contrat entre le texte et le lecteur – un contrat qui affirme le statut marginal des lesbiennes, malgré le sujet lesbien du roman. Ensuite, l'analyse discutera de la manière dont le roman se rapporte à la littérature lesbienne, telle que définie par Wittig. Je commencerai par analyser les représentations de l'amour lesbien tel qu'elles apparaissent dans la version de 1966.

2.2. Le collège de jeunes filles – le contrat avec le lecteur

Le choix de situer le récit dans un collège de jeunes filles introduit pour le lecteur certaines promesses quant à la dimension spatiale et temporelle des événements. Le fait que l'action se déroule avec l'internat comme toile de fond est déterminant pour la liberté d'action des personnages. Le collège est le lieu qui rend possible la relation entre Thérèse et Isabelle. Les deux filles, surtout Thérèse, rêvent parfois de quitter l'école pour commencer une vie ensemble dans le monde extérieur, mais Isabelle conclut à plusieurs reprises que c'est uniquement au collège qu'elles puissent être ensemble. Lorsque Thérèse propose qu'elles

pourraient vendre ce qu'elles ont et s'enfuir, Isabelle maintient que « Nous ne nous sauverons pas. C'est ici que nous devons être. Nous aurons toutes les nuits si nous sommes prudentes » (Leduc, 1966, p. 24). Ainsi, le collège apparaît comme indispensable tant pour Thérèse que pour la structure du récit ; ce n'est que dans les limites du collège que la relation entre Thérèse et Isabelle puisse exister. L'école est un endroit protecteur et les met à l'abri du monde. Malgré ses multiples suggestions et rêves de quitter le collège, Thérèse l'idéalise comme le cadre autour de leur amour. Pour elle, la vie à l'école semble complètement colorée par sa relation avec Isabelle, à tel point que l'école devient un lieu idyllique et romantique plutôt qu'un obstacle : « Je ne détestais plus l'haleine de la désinfection générale qui nous délabrait les soirs de rentrée. L'odeur était le rideau de fond avant notre rencontre » (Leduc, 1966, p. 7). Si l'une des filles ou les deux sont forcées de quitter l'école, la relation est également terminée. Le collège est la condition qui permet à la relation d'exister.

Cependant, malgré le fait qu'il est le lieu qui rend possible la relation amoureuse entre Thérèse et Isabelle, le collège se présente avec une série de restrictions. Thérèse et Isabelle y habitent, ce qui limite leur liberté de mouvement, d'action et leur autonomie. Thérèse demande à une des externes, une des élèves qui n'habite pas au collège, d'acheter deux roses avec l'intention de les offrir à Isabelle en signe de son attachement. L'externe lui assure qu'elle reviendra avec les roses (Leduc, 1966, p. 45-46). Plus tard dans la journée, les roses deviennent une source de difficultés pour Thérèse. L'externe a apporté un bouquet de douze roses dans un carton à chaussures, les rendant impossibles à cacher en attendant que la voie soit libre. Thérèse doit donc élaborer un plan pour s'en débarrasser rapidement sans révéler qu'elles sont en fait à Isabelle. Elle finit par les offrir en cadeau à une surveillante (Leduc, 1966, p. 56-58). L'épreuve des roses devient l'un des nombreux exemples de la façon dont Thérèse et Isabelle doivent se plier aux contraintes qui découlent du lieu scolaire. Les deux filles sont sous surveillance constante, à la fois par le personnel de l'école et par leurs camarades de classe, de sorte que l'affection ne peut être montrée qu'en faisant des yeux doux, ou dans des moments volés lorsqu'elles sont seules – comme lorsqu'elles se rencontrent furtivement dans leurs lits pendant les deux nuits décrites dans le roman – ou à travers des signes secrets. Cacher la relation demande de la vigilance et des sacrifices, comme les roses, et devient une source de tension et d'anxiété constante : « – Quelqu'un! Nous nous sommes séparées, nous nous sommes cachées chacune dans un coin. Une répétitrice tourna la clé de sa chambre. Elle passa, elle s'éloigna, paisible, monumentale » (Leduc, 1966, p. 48). Lorsque les regards de tous les autres personnages dans le collège représentent des menaces pour la

relation entre Thérèse et Isabelle, ils deviennent tous des gardiens de prison potentiels et, par extension, le collège devient aussi une prison.

Le collège se montre ainsi comme la condition nécessaire de leur relation ainsi que l'un des obstacles principaux à cette relation. D'une part, l'espace clos que constitue le collège permet de suspendre partiellement les règles qui seraient imposées aux filles à l'extérieur. L'espace représente donc une barrière protectrice. D'autre part, l'espace clos limite leur liberté, et surtout, il les enferme de cet extérieur. Leduc présente davantage l'école comme un lieu qui confine en insistant sur la distinction entre son intérieur et son extérieur. Après que Thérèse a demandé à l'externe d'acheter des roses, elle voit les autres externes s'enfuir par les portes de la cour d'école. Elle-même reste debout : « D'autres externes fouettaient mon visage avec leur foulard, leur béret, leurs gants ; elles me poussaient, elles m'entraînaient vers la sortie interdite. Je rebroussai chemin : j'avais quelqu'un » (Leduc, 1966, p. 46). Les deux points entre les deux dernières phrases de la citation laissent entendre que la dernière phrase est une explication de la phrase précédente ; Thérèse se détourne et retourne *parce qu'*elle a quelqu'un. Cette réflexion concluante exprime une autodétermination, un sentiment qu'elle a effectivement le choix de partir, mais qu'elle décide de rester de son plein gré – à cause d'Isabelle. Malgré cela, toutes les autres parties du tableau dépeint par cet extrait indiquent le contraire. Quand les autres élèves dépassent Thérèse, leurs foulards et bérets semblent presque moqueurs en la frôlant. En utilisant les verbes « pousser » et « entraîner », Thérèse semble attribuer des intentions aux actions des externes, ils suggèrent un mouvement et invitent à une sortie – comme si elles souhaitent la tenter ou l'entraîner avec elles vers le monde extérieur. La focalisation interne fixée en Thérèse définit la représentation de tout l'épisode et révèle le décalage entre sa décision apparemment volontaire de rester et son désir de franchir les portes. Son propre désir de pouvoir sortir du lieu fermé est métonymiquement projeté sur les actions et le mouvement des vêtements des externes. En ce moment, littéralement sur le seuil entre le monde intérieur et le monde extérieur, la « sortie interdite » n'est interdite qu'à Thérèse. La dichotomie et la frontière entre intérieur et extérieur dépeint le collège à la fois comme un espace qui protège et qui confine. La liberté qui existe en son sein est en fin de compte une liberté paradoxale et entachée.

Elaine Marks écrit à propos des versions du gynécée dans la littérature sur les femmes aimant les femmes que les conventions du *topos* signifient dans leurs contraintes le statut marginal des lesbiennes et du lesbianisme (Marks, 1979, p. 357). Le lieu clos du collège de jeunes filles permet de peindre l'existence lesbienne comme une existence marginale – comme délimitée, conditionnée et explicable. Dans *Thérèse et Isabelle*, on peut interpréter

l'amour lesbien entre les personnages principaux comme complètement et profondément lié au lieu du collège, un lieu qui limite largement la possibilité de vivre leur orientation sexuelle. Ainsi, l'homosexualité qui est une pratique concevable à l'intérieur de l'école échappe aux interdits et restrictions auxquels elle se heurterait si les mêmes pratiques se poursuivaient dans le monde « réel » de l'extérieur. L'amour lesbien est rendu possible à supporter et pratiquer en étant contenu dans les limites spatiales définies.

Adrienne Rich, poétesse et théoricienne féministe, dans son essai de 1980 « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », examine entre autres comment l'existence lesbienne est représentée dans plusieurs textes féministes contemporains traitant des relations sociales entre les sexes. Adrienne Rich indique comment Nancy Chodorow, psychanalyste et sociologue féministe, en explorant comment la relation mère-enfant influence le développement psychologique des sexes, minimise le lesbianisme. Chodorow postule que les relations lesbiennes recréent généralement les émotions et les rapports mère-fille, mais que la plupart des femmes sont hétérosexuelles. Rich remarque que l'assertion de Chodorow semble impliquer que les femmes hétérosexuelles sont plus mûres que les femmes lesbiennes – que les femmes hétérosexuelles se sont développées au-delà de la connexion mère-fille (Rich, 1987, p. 33). Marks mentionne également ce lien perçu entre l'immatrité et le lesbianisme. Elle explique comment le *topos* du gynécée peut renforcer la notion de ce lien à travers les limites temporelles du *topos*. Selon elle, les structures temporelles du *topos* maintiennent la notion qu'une amour de jeunesse, comme celles qui ont lieu dans le contexte du gynécée, ne constitue qu'une phase dans le développement émotionnel de la jeune femme. Il est présenté comme une phase qui passera (Marks, 1979, p. 358).

Le collège comme toile de fond du *Thérèse et Isabelle* contribue à expliquer l'attirance entre Thérèse et Isabelle en l'attribuant à leur adolescence. Cela implique que l'attirance passera lorsque leurs jours d'école seront terminés et qu'elles entreront dans le monde à l'âge adulte. Le lieu n'implique donc pas seulement des limites spatiales, mais leur relation est également soumise à des restrictions temporelles. Les limites temporelles de la relation sont continuellement évoquées à travers les images et les expressions de l'omniprésence du temps comme leur ennemi. Les moments volés des filles sont toujours une course contre la montre. Lorsqu'elles se rencontrent dans la salle de solfège entre les cours, elles sont obsédées par le temps qui s'écoule, tout en déshabillant Isabelle : « – Midi moins le quart ! dit Isabelle. [...] – Midi moins le quart, Thérèse ! [...] – Presque midi moins dix, Isabelle ! » (Leduc, 1966, p. 49). Davantage, les limites temporelles sont aussi tangibles par plusieurs mentions de la fin de l'année scolaire : « Séparées, nous ? Vous êtes folle. En tout cas pas avant les grandes

vacances » (Leduc, 1966, p. 15). Le collège se solidifie alors. Il signale les limites de leur amour tout en restant le seul endroit où l'amour est viable. Par conséquent, par l'accumulation de restrictions temporelles et spatiales, l'amour lesbien est présenté comme un événement fugitif et inoffensif.

Wittig postule qu'au cœur de la société se trouve une idéologie qui se présente comme un fait naturel, mais qui est en réalité culturellement créée. Cette idéologie est la pensée straight, ou « [l]es discours qui nous oppriment tout particulièrement nous lesbiennes féministes et hommes homosexuels et qui prennent pour acquis que ce qui fonde la société, toute société, c'est l'hétérosexualité » (Wittig & Bourcier, 2018, p. 70). Quand l'hétérosexualité est conçue comme une donnée, comme le neutre en tant que sexualité, tout autre sexualité devient une déviation. Dans la société marquée par la pensée straight, le lieu clos devient un espace idéal pour accueillir des récits lesbiens – des récits déviants. Son caractère inoffensif contribue à délimiter sa portée critique, ainsi cet amour passager et adolescent ne contribue pas à une remise en cause de l'ordre hétéronormatif de la société (qu'il s'agisse de la société réelle ou fictive). Car le lieu clos est complètement séparé du reste de la société. Comme Lesbos, l'école est une île. Ceci, le fait que le lesbianisme dépeint soit lié à cet espace spécifique et cesse d'exister quand on quitte l'espace, c'est le contrat qui se forme entre le texte et le lecteur.

Ce contrat est d'abord mis à l'épreuve, et finalement confirmé, lorsque Thérèse et Isabelle quittent le collège. L'action du roman commence et se termine derrière les portes de l'école. Toute l'histoire s'y déroule, à l'exception d'une partie d'environ 25 pages dans la dernière moitié du roman, où Isabelle reçoit l'ordre d'escorter Thérèse chez le médecin du village. Au village, Thérèse et Isabelle abandonnent la visite médicale pour passer du temps ensemble en dehors du collège. Visiter la ville s'avère être une liberté ambivalente. L'action qui se déroule à l'extérieur du collège constitue une inversion : l'enfermement de l'école est remplacé par un espace ouvert, ce qui constitue une rupture de la condition principale du contrat établi.

Thérèse et Isabelle louent une chambre dans un « hôtel » un peu louche, à une adresse qu'Isabelle a noté à l'avance. Isabelle prend immédiatement l'initiative d'avoir des rapports sexuels avec Thérèse, mais elles sont interrompues lorsque Thérèse commence à entendre un couple dans la chambre voisine : « On remue dans la chambre à côté » (Leduc, 1966, p. 71). Le lecteur, à l'instar de Thérèse, est face à une nouvelle inversion : La situation que Thérèse connaît de ses nuits avec Isabelle au collège est brusquement renversée. Maintenant, Thérèse est dans le rôle de celle qui écoute le grincement du lit, ce qui lui fait prendre conscience de la

possibilité que d'autres puissent entendre le bruit qu'Isabelle et elle-même émettent. La nouvelle prise de conscience déclenche une paranoïa qui s'empare d'elle. Sa liberté nouvelle est tout de suite limitée et, contrairement à avant, elle est limitée par une source intérieure – la peur. Thérèse est sûre que quelqu'un les espionne. Elle pense que quelqu'un les écoute et les regarde :

– On remue dans la chambre à côté. Regarde, Isabelle, regarde dans le mur. – C'est un œil-de-bœuf, dit-elle. – On peut nous voir. Je suis sûre qu'ils nous voient. Je m'allongeai sur elle, je la cachai aux autres. – Qui "ils" ? demanda Isabelle avec une voix suave. – Je ne sais pas. Ceux de la chambre. Écoute ! Le bruit de notre sommier au dortoir. (Leduc, 1966, p. 72)

Thérèse devient tellement obsédée qu'elle quitte plusieurs fois Isabelle au lit pour trotter dans de la chambre, interrompant et poursuivant à plusieurs reprises les rapports sexuels, même après avoir entendu l'autre couple partir :

J'épiaï. Je voyais la buée d'une respiration sous la porte et je la voyais aussi dans le miroir. – Viens t'allonger à côté de moi, dit Isabelle. – Il y a quelqu'un. Je l'ai vu. – Tu me tortures ! dit Isabelle. Je la couvris avec sa jaquette, je traînai la table, je sortis. Le palier se morfondait. – Il n'y a personne, dis-je. (Leduc, 1966, p. 79)

Isabelle devient de plus en plus en colère et frustrée. À cause de la paranoïa persistante de Thérèse, les filles finissent par abandonner l'idée d'avoir des relations sexuelles. Elles remballent et quittent l'hôtel.

Cette scène contribue à peindre Isabelle comme ce que Marks appelle « the seducer-corruptor », la séductrice-corruptrice, l'une des conventions centrales du modèle de Sappho. C'est la figure de la femme plus âgée qui séduit la belle jeune fille (Marks, 1979, p. 356). En règle général le point de vue du victime de la séductrice-corruptrice domine le récit, et la jeune femme est toujours passionnante et innocente (Marks, 1979, p. 357). Thérèse et Isabelle sont proches en âge. Cependant, Isabelle semble être plus expérimentée que sa petite amie. Lorsque Thérèse, dans la première scène du roman, demande à Isabelle de savoir qui lui a appris ce qu'elle sait, Isabelle répond énigmatiquement : « J'ai toujours su » (Leduc, 1966, p. 25). Et lors d'un moment érotique dans la salle de solfège, Isabelle guide une novice Thérèse (Leduc, 1966, p. 50-53), ce qui dévoile que Thérèse n'est probablement pas la première

amante d'Isabelle. Ainsi Isabelle assume le rôle de la séductrice-corruptrice, prenant l'innocente Thérèse pour victime. Ces rôles sont renforcés quand les filles quittent le collège pour le village.

En dehors des limites du collège, avant la visite de l'hôtel, les filles ressentent une énorme liberté : « Nous courions pour essouffler la liberté » (Leduc, 1966, p. 64). Les réactions immédiates qui découlent de ce sentiment de liberté sont très différents entre les deux filles. Le même est vrai pour leur comportement sur l'hôtel. Malgré le fait que leur liberté d'action semble beaucoup plus grande dans le monde extérieur à l'école, il s'avère qu'Isabelle ne s'intéresse qu'à utiliser la liberté éphémère pour répéter ce qu'elles font déjà au collège – coucher ensemble tout en se cachant dans un espace clos. C'est Isabelle qui insiste pour louer la chambre, et c'est elle qui devient furieuse quand elle voit ses désirs contrariés :

– Nous perdons notre temps. Pourquoi avons-nous loué cette chambre ? – Je ne sais plus, dis-je. Isabelle me gifla. – Je ne sais plus, je ne sais plus... Isabelle me donna une autre gifle. – C'est un couple. Il y a un couple près de nous, dis-je. (Leduc, 1966, p. 75)

Thérèse, quant à elle, envisage la possibilité de faire autre chose avec le moment de liberté : « Nous allons nous promener ? Nous allons à la salle d'attente ? Nous allons prendre un billet de quai ? Nous allons goûter dans une pâtisserie ? » (Leduc, 1966, p. 64). La distinction entre les réactions des deux filles, le fait qu'Isabelle semble beaucoup plus expérimentée que Thérèse, ainsi que son manque d'attaches à tout autre monde que l'école, font apparaître Isabelle comme un prolongement du collège de manière presque mythique. Isabelle semble donc intrinsèquement liée à l'homosexualité contenue dans l'école. Ainsi, Isabelle constitue la menace la plus profonde au contrat évoqué par le *topos* du gynécée en étant celle qui peut potentiellement persuader Thérèse de poursuivre l'existence lesbienne hors des limites de l'école.

Comme mentionné dans la description de la scène de l'hôtel, Thérèse ne parvient pas à avoir des rapports sexuels en dehors du collège. Elle devient paranoïde et se sent « autre » en écoutant le bruit venant du couple dans la chambre voisine. En dépit du fait qu'elle et Isabelle sont libérées de la peur des regards de leur camarades de classe pour la première fois, c'est ici qu'elle se sent observée. La paranoïa de Thérèse rappelle une sorte d'autogouvernance, suscité par la conscience de soi. Quand Thérèse et Isabelle retournent au collège, elles font à nouveau l'amour. La paranoïa est disparue. Tandis qu'Isabelle a le rôle de séductrice-

corruptrice dans le récit, Thérèse assume le rôle de la jeune femme innocente, dont l'homosexualité peut être lue comme exclusivement attaché au lieu spécifique de l'école. Le contrat entre le texte et le lecteur est donc testé, mais sans jamais être vraiment compromis. La possibilité d'une transgression du contrat sert quand même de source de tension et de suspense dans le récit, tout en renforçant sa prémisse de base – que l'existence lesbienne s'avère impossible en dehors des limites de l'espace clos de l'école. S'appuyant sur les conventions littéraires historiques des récits de femmes qui aiment les femmes, *Thérèse et Isabelle* de 1966 maintient et accepte le statut marginalisé des lesbiennes, tout en décrivant une relation amoureuse lesbienne.

2.3. La défloration comme subversion de la marginalité de la lesbienne

Une particularité de *Thérèse et Isabelle* est le fait que le roman existe en deux versions, ce qui permet d'étudier les conséquences littéraires de l'omission de certaines parties en comparant les deux versions. Le but de ce chapitre est d'explorer, en suivant une telle approche comparative, à étudier si les différences entre les deux versions témoignent d'une volonté de Gallimard de conformer l'œuvre aux conventions littéraires des représentations de l'amour lesbien. L'analyse de *Thérèse et Isabelle* de 1966 a montré qu'elle coïncide avec les conventions à plusieurs égards. La plupart du texte dans la version de 2000 se retrouve dans la version de 1966. Par conséquent, les points développés dans l'analyse de la version de 1966 s'appliquent aussi largement à *Thérèse et Isabelle* de 2000. La section qui suit examinera pourtant comment la version intégrale de 2000 change la façon dont l'œuvre se comporte vis-à-vis des conventions. Je soutiendrai que la version intégrale défie les conventions des représentations de l'amour lesbien dans une plus grande mesure que son prédécesseur. La version intégrale le fait en subvertissant partiellement le modèle de Sappho, et en présentant une relation plus complexe que celle présentée dans *Thérèse et Isabelle* de 1966. Le premier chapitre de ce mémoire est une exploration du seul passage décrivant des rapports sexuels qui ne se trouve que dans *Thérèse et Isabelle* de 2000. Le passage est déjà abordé sous l'angle de son caractère sexuellement explicite. Maintenant, en revenant à ce passage, j'explorerai les implications qu'il a pour la description de l'amour lesbien dans le roman. Comme mentionné dans le chapitre précédent, la scène se distingue des autres scènes montrant des relations sexuelles dans le roman parce qu'elle constitue une transformation pour Thérèse.

La pénétration qui a lieu dans la scène est peinte comme une défloration – un mot que Leduc utilise deux fois au cours de la scène (Leduc & Jansiti, 2000, p. 63-64). La pénétration semble aussi être l'accomplissement d'un rite de passage. Leduc assimile les rapports sexuels

de la scène à une nuit de noces à travers une série de références nuptiales. En se préparant pour la nuit à venir, Thérèse imagine comment Isabelle l'attend assise dans son lit – qu'elle est « prête avec son châle de cheveux sur les épaules » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 56). L'image des cheveux d'Isabelle en châle rappelle le voile de mariée, ce qui métonymiquement fait d'Isabelle une mariée voilée. De plus, la nuit semble être l'initiation de Thérèse à une nouvelle vie conjugale : « je calculai aussi que je changerais le vêtement chaque soir, qu'une externe le donnerait à blanchir en ville » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 57). La signification de la relation va au-delà de cette nuit ; Thérèse quitte son ancienne vie et ses anciennes habitudes au profit d'une nouvelle vie et d'un avenir partagé en couple avec Isabelle. L'acte de consommer le mariage par des rapports sexuels est davantage évoqué en montrant les événements de la nuit comme la participation à une tradition. Pour Thérèse, partager un lit avec Isabelle ce soir ne signifie pas seulement poursuivre leur romance. Elle poursuit également la longue lignée d'amants qui, au cours de l'histoire, ont suivi la même démarche qu'elle franchit actuellement : « Je me dépiautais de ma chemise de nuit. Ce n'était pas neuf : je dévêtais la nuit des premiers amants » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 57). Lorsque la pénétration est terminée, Thérèse allume la lumière pour trouver qu'elle a saigné (Leduc & Jansiti, 2000, p. 65). Cela solidifie, en accomplissant la tradition de la mariée saignante la nuit de noces, à la fois la perte de sa virginité et son mariage métaphorique à Isabelle. La version de 2000 de *Thérèse et Isabelle* revient constamment au domaine du mariage. Dans de multiples scènes que l'on ne trouve que dans cette version, Leduc poursuit les références nuptiales. Elle le fait de manière directe quand elle écrit tel que « J'ai fait une entrée solennelle au réfectoire le lundi matin avec Isabelle à ma droite : nous avançons dans la grande allée d'un salon de photographe le jour du mariage » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 34) ou « Je comptai : mon amour, ma femme, mon enfant. J'avais trois bagues de fiançailles aux trois doigts de la main » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 58).

Comme indiqué précédemment, la représentation de l'amour lesbien a historiquement été stéréotypée, dépeignant les lesbiennes comme diverses figures néfastes. Elaine Marks explique que parmi ces figures on trouve celle de la « tribade », qui en s'engageant dans des relations avec d'autres femmes est perçue comme imitant les hommes. Marks postule que le phallus est toujours présent comme élément principal dans les représentations des lesbiennes d'auteurs masculins. La tribade n'a de valeur comme être sexuel dans ces textes que dans la mesure où elle participe au culte du phallus (Marks, 1979, p. 361). C'est par l'assimilation aux modèles de relations hétérosexuels et à l'homme que l'entrée des lesbiennes dans la fiction française est initialement assumée, et c'est cette figure de la tribade qui est en partie à

l'origine de la figure de la séductrice-corruptrice qui prend éventuellement sa place (Marks, 1979, p. 360-361). À première vue, les références au domaine nuptial et le centrage de la pénétration dans la scène peuvent suggérer une conformité à cette tradition. Ils peuvent être interprétés comme une imitation des modèles hétérosexuels de la sexualité et surtout comme un centrage du phallus.

Cependant, en revenant sur le domaine nuptial et en insistant sur la relation entre Thérèse et Isabelle comme une transformation profonde de Thérèse, cette tradition est renversée. Comme tous les soirs, Thérèse se déshabille, se lave et se brosse les dents en se préparant à se coucher :

Je me déshabillais dans l'ombre, je plaquais ma main chaste sur ma chair, je me respirais, je me reconnaissais, je m'abandonnais. Je tassais le silence au fond de la cuvette, je le tordais en tordant le gant éponge, je le caressais sur ma peau pendant que je m'essuyais. (Leduc & Jansiti, 2000, p. 56)

Elle prend un instantané mental de la façon dont elle est maintenant, chaste, et y fait des adieux, parce qu'elle sait que sa chasteté ainsi que son sentiment actuel de soi vont bientôt disparaître avant de l'arrivée de quelque chose de nouveau ; elle anticipe sa transformation personnelle et qu'elle sera fondamentale. De plus, ce soir-là en particulier, sa toilette et sa préparation au lit prennent un sens préparatoire nouveau. L'introspection qui se manifeste à travers Thérèse se séparant d'elle-même signale une grande solennité, de sorte que l'acte quotidien de se laver assume une plus grande signification. Cette nuit, Thérèse se lave comme dans d'ablution. L'acte semble être une purification rituelle.

Tout au long de la scène, Leduc emploie des images tirées d'un domaine religieux. Par exemple, quand Thérèse entre la cellule d'Isabelle au dortoir, Leduc le décrit ainsi : « J'entrai chez elle avec ma lampe de poche que je tenais comme on tient un missel » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 57). En d'autres mots, Thérèse entre dans le lit d'Isabelle comme en prière ou en messe. Davantage, avant les rapports sexuels, Thérèse réfléchit que « [l]a nuit et le ciel ne voulaient pas de nous. Vivre à l'air libre était un sacrilège. Il fallait s'absenter pour embellir la soirée des arbres » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 57). Parce que Thérèse apparente les actes sexuels de la scène à la consommation d'un mariage, on peut assumer qu'il est question ici d'une profanation du sacrement du mariage. Avant cette consommation, leur relation amoureuse est un sacrilège. À travers plusieurs de ces exemples, des actions normales de la vie quotidienne, comme de faire sa toilette ou de porter la lumière, reçoivent une nouvelle et

presque spirituelle signification de transformation. Comme dans les sacrements religieux ou dans la transsubstantiation, les objets physiques prennent une signification sacrée. Les relations sexuelles dans cette scène transcendent le physique, et deviennent plus que physiques – un acte investi du pouvoir de quelque chose de presque divin, le pouvoir de transformer complètement Thérèse.

La transformation est encore soulignée par la création d'un avant et d'un après, où le moment où Isabelle pénètre Thérèse est le point zéro. La séparation entre l'avant et l'après est d'abord signalée au début de la scène, par le besoin de Thérèse de créer des mémoires d'un temps qui n'est pas déjà fini. En prévision de la transformation, elle crée une série de souvenirs tangibles d'une période de sa vie dont elle est consciente sera bientôt terminée. Avant de se rendre au lit d'Isabelle, elle se brosse les dents et ne referme pas la boîte de dentifrice : « Je calculais que si je ne me refermais pas la boîte de savon dentifrice, je me souviendrais de l'atmosphère avant de retrouver Isabelle chez elle » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 56). Comme elle le fait en se reconnaissant et en se disant au revoir dans l'exemple ci-dessus, elle se crée également ici un avant alors que la transformation n'a pas encore eu lieu. Le pouvoir transformateur de cette relation s'exprime également à travers le changement de comportement de Thérèse entre l'avant et l'après de la défloration. Avant les relations sexuelles, elle est timide devant sa future « conjointe » : « – Qu'est-ce que vous faites ? dit Isabelle. – Je traîne. – Venez ! – Oui, Isabelle, oui. Elle piaffait dans le lit pendant que par timidité je posais nue pour les ténèbres » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 57).

Le corps de Thérèse est en partie décrit à l'aide de métaphores d'un domaine de la nature, un domaine littéraire traditionnellement lié à la sexualité. Comme mentionné dans le premier chapitre, son corps est assimilé à un paysage printanier : « La main se promenait sur le babillage des buissons blancs, sur les derniers frimas des prairies, sur l'emploi des premiers bourgeons » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 61). Le fait qu'il s'agit en fait d'un paysage printanier évoque la notion d'une nouvelle vie, une régénération – une transformation. C'est aussi une image de l'homme prenant la nature intacte, et donc une métaphore d'Isabelle prenant la virginité de Thérèse. La métaphore est suivie d'une imagerie de délivrance : « Isabelle allongée sur la nuit enrubannait mes pieds, déroulait la bandelette du trouble » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 61). La délivrance déclenchée chez Thérèse peut être interprétée à la fois comme sexuelle et comme une sorte de délivrance d'un nouveau sentiment de soi. Cette interprétation est particulièrement intéressante parce qu'elle implique que ce nouveau soi n'est pas créé *par* Isabelle. Il est plutôt lâché par elle et a toujours existé dans Thérèse. Après coup, Thérèse émerge renouvelée, dans de multiples significations du mot. Elle à la fois se sent

neuve, « Je me levais avec infinies précautions, je me sentis toute neuve. Mon sexe, ma clairière » (Leduc & Jansiti, 2000, p. 65), et se conduit complètement différemment qu'elle faisait avant la prise de virginité. Sa confiance nouvelle tranche sur la timidité de l'ancienne Thérèse :

Elle se mit à genoux dans le lit et, naturellement, je lui présentai le nid de cheveux bouclés pour qu'elle y enfouisse son visage. [...] J'allai jusqu'au rideau, je croisai les jambes, je posai, je braquai la lampe. J'étais nue : je me voulais artificielle. (Leduc & Jansiti, 2000, p. 65)

Elaine Marks écrit qu'avec le mouvement des femmes commençant à écrire sur l'amour lesbien, une transformation majeure s'opère. Les récits commencent à s'éloigner de la reproduction des idées péjoratifs culturellement acceptés sur le lesbianisme, pour plutôt dépeindre l'expérience d'aimer une femme comme l'expérience principale de réveil (Marks, 1979, p. 361-362). Dans la version de 2000 de *Thérèse et Isabelle*, l'idée de l'existence lesbienne comme une imitation de l'hétérosexualité est contestée. Leduc reprend le concept de la défloration – une institution complètement monumentale dans la pensée straight, et la subvertit. Traditionnellement, le rite de la prise de la virginité est centré sur le phallus et repose sur le fait qu'il unit un homme et une femme. Dans une telle idéologie, une tentative lesbienne de prise de virginité est intrinsèquement impossible. La tentative va se révéler comme une imitation du modèle normatif hétérosexuel, faisant écho à la figure de la tribade. Cependant, Leduc parvient à transmettre l'effet transformateur que ce moment a sur Thérèse d'une manière qui indique que Thérèse est définitivement et profondément changée. Il s'agit d'un réveil. En précisant que les relations sexuelles dans cette scène ont cet effet transformateur pour Thérèse, Leduc ne les présente pas comme une imitation du rite de passage, mais comme l'indéniable accomplissement de celui-ci. Elle reprend un rite très central et fondamental dans la pensée straight, mais l'altère. Le phallus est rendu superflu, tout comme l'exigence de genres opposés. L'existence lesbienne est en quelque sorte confirmée comme quelque chose qui existe indépendamment de l'hétérosexualité, non comme sa déviation. Le rite du mariage qui est repris maintes fois dans la version intégrale du roman, contribue également à créer une histoire d'amour. En insistant sur Thérèse et Isabelle comme un couple romantique, liées par le mariage, Leduc défie un des conventions principales du modèle de Sappho – le récit de la séductrice-corruptrice face à la victime innocente.

Thérèse et Isabelle de 2000 s'oppose donc à certaines conventions littéraires de la représentation de l'amour lesbien dans une plus grande mesure que le fait la version de 1966. Cela ne signifie cependant pas que leurs pages partagées, et la conformité qu'elles impliquent, n'ont pas d'importance pour la version de 2000. La version intégrale est une œuvre qui se montre en tension entre deux traditions de manière plus significative que son prédécesseur. D'une part, elle recrée un récit qui a figuré dans la représentation de l'amour lesbien depuis des siècles – un récit qui est née des stéréotypes et des mythes. D'autre part, la version intégrale s'inscrit dans un groupe d'œuvres que l'on pourrait qualifier de « littérature lesbienne », au sens de Wittig. Le point de vue lesbien est un point de vue marqué par le fait que des lesbiennes font partie d'un groupe minoritaire – opposé au point de vue aspécifique et général de l'hétérosexuel. Selon Wittig, Proust et Barnes parviennent à écrire d'une telle manière que le point de vue minoritaire n'est plus spécifique et marqué, mais plutôt général dans le contexte des narrations qu'ils créent. L'identité du sujet du texte n'est donc pas définitivement déterminante pour en décider le thème social, de sorte qu'un roman écrit d'un point de vue lesbien n'est pas réduit à un « roman lesbien », mais a plutôt la chance de conserver sa polysémie et à « accomplir la seule opération politique qu'il puisse accomplir : introduire dans le tissu textuel du temps par la voie de la littérature ce qui lui tient à corps » (Wittig, 1992, p. 116). Dans *Thérèse et Isabelle* de 2000, les personnages parviennent à accomplir des rituels traditionnellement conçus comme réservés à l'hétérosexualité. Par une série de références au domaine nuptial et par la prise de virginité de Thérèse, Leduc parvient à présenter une histoire d'amour qui n'est pas complètement définie et restreinte par sa nature lesbienne.

Le but de ce deuxième chapitre était d'explorer le rôle que jouent les omissions dans la représentation de l'amour lesbien dans les deux versions de *Thérèse et Isabelle*. L'analyse montre qu'entre les deux versions du roman, la version originale de 1966 conforme plus aux conventions littéraires liées au sujet du lesbianisme. En ajoutant les parties omises, le roman de 2000 s'éloigne ces conventions en faisant de personnages des sujets avec un point de vue aspécifique, plutôt que des figures prédéterminées par leur orientation sexuelle ou par un récit historiquement établi. En omettant certaines parties, Gallimard a rendu le roman plus acceptable quant aux manières conventionnelles de dépeindre l'amour lesbien. Les différences entre les deux versions du roman peuvent donc indiquer une tentative d'éviter l'autocensure.

Conclusion

Le but de ce mémoire est d'approfondir le recyclage de *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc, par analyser les différences entre son édition de 1966 et celle de 2000. Le point de départ du mémoire est la réception de ce roman, et les discussions qui entourent ce roman depuis la parution de sa version intégrale en 2000. *Thérèse et Isabelle* est largement perçu comme une œuvre censurée malgré les nombreuses publications de différentes versions du récit.

Davantage, la version de 2000 est largement considérée comme le roman de 1966 dans sa forme complète et non censurée. Étant donné que le roman n'a jamais fait l'objet de sanctions légales, les différences entre les deux versions ne peuvent pas être considérées comme des manifestations de la censure au sens strict ou juridique. On peut se demander si les différences entre les deux versions peuvent être étudiées autrement. Le mémoire analyse le choix d'omettre certaines parties lors de la rédaction et les publications de *Thérèse et Isabelle* comme des manifestations de l'autocensure – comme un effort de rendre les descriptions de la sexualité et de l'expérience lesbiennes plus acceptables (mais aussi plus séduisantes) à l'époque des années 1960.

En prenant comme fil conducteur les réactions aux descriptions explicites de Leduc de la sexualité, le premier chapitre examine ce qui caractérise les nouvelles représentations du sexe réservées à la version de 2000. À travers la notion d'*enargeia* et la théorie de Baudrillard sur la séduction, et une étude à la fois narrative et rhétorique de l'écriture de Leduc, l'analyse constate que la description du seul passage de sexe omise de la version de 1966 se révèle marquée par une alternance étonnante entre une visibilité presque ostentatoire des actes sexuels, et une disparition ou une dématérialisation du corps. Le résultat de ces deux forces simultanées de l'écriture, sa volonté de vouloir tout dire, mais aussi le choix de presque tout cacher, est la séduction du lecteur par le texte. Ces deux styles se retrouvent dans les scènes de sexe qui ont été maintenues dans la version de 1966. Leduc, dans les deux versions du roman, opte pour une mise en scène de la séduction qui finalement met en évidence (par un jeu sur l'imagination et sur le réel) et rend clairs les faits sexuels du récit. Puisque la manière franche et directe de Leduc de représenter la sexualité peut être identifiée à la fois dans le passage omis de la version de 1966 et dans les scènes maintenues, il faut conclure que l'omission du seul passage n'altère pas le caractère sexuellement explicite du roman. Les omissions révélées par *Thérèse et Isabelle* de 2000 n'entraînent pas une modification de l'acceptabilité du roman vis-à-vis des conventions sociales et littéraires concernant les représentations du sexe à l'époque des années 1960. Les différences entre les deux versions du roman ne témoignent pas de l'autocensure.

Le deuxième chapitre explore le récit de *Thérèse et Isabelle* à la lumière des conventions littéraires et historiques concernant la représentation des femmes aimant les femmes dans la fiction. De plus, le chapitre explore dans quelle mesure les parties omises du roman modifient la façon dont le roman se rapporte à ces conventions. L'analyse découvre que *Thérèse et Isabelle* de 1966 adhère largement aux conventions du modèle de Sappho tel qu'il est décrit par Elaine Marks, notamment en reprenant le lieu commun du gynécée. À travers ce lieu commun, le texte représente l'attraction lesbienne de Thérèse comme intrinsèquement liée à l'espace de l'école, maintenant le statut marginal de l'existence lesbienne. La marginalisation permet à prendre pour sujet une romance lesbienne sans que cela implique un défi à la pensée straight, au sens de Monique Wittig. Dans *Thérèse et Isabelle* de 2000, la romance est toujours contenue par l'école, mais par l'inclusion des parties précédemment omises, les conventions qui jaillissent du lieu commun sont altérées. En conséquence, la validité de la relation entre les deux filles est confirmée en maintes reprises, et le récit se rapproche de la littérature lesbienne, telle qu'elle est définie par Wittig. L'histoire telle qu'elle apparaît dans *Thérèse et Isabelle* de 1966 est en outre une histoire plus simple que la version trouvée dans *Thérèse et Isabelle* de 2000. Là où la première met en scène l'histoire d'une jeune fille qui se tourne vers le lesbianisme parce qu'elle est séduite et corrompue par une femme (au sens figuré) plus âgée, corruption rendue possible par le confinement de l'école, la version de 2000 complique ce récit en présentant simultanément l'expérience lesbienne de Thérèse comme un éveil ou une transformation. La conclusion est donc que le roman tel qu'il apparaît en 1966 est plus conforme aux conventions de la représentation fictives des lesbiennes que son homologue de 2000. Les différences peuvent exprimer l'autocensure, car les omissions rendent le roman de 1966 moins vulnérable aux sanctions sociales et légales dans son époque.

Les intentions derrière la dissimulation ne peuvent être déterminées avec certitude par une analyse littéraire, mais nécessitent une exploration de l'œuvre du point de vue du domaine de l'histoire du livre ou de la réception critique. Il est toutefois possible de proposer quelques interprétations possibles. Le raisonnement derrière la révision de *Thérèse et Isabelle* de 1966 peut être commercial. Un livre qui, dans une plus large mesure, converge avec les conventions d'un genre ou un récit existant, tel que le modèle de Sappho, est plus facile à commercialiser et à vendre. Également, le raisonnement peut saillir des égards idéologiques et sociales ; en gardant à l'esprit la réception du public et les sanctions légales possibles, il est plus sûr de dépeindre les lesbiennes d'une manière qui ne remet pas en cause les notions dominantes d'elles à l'époque, particulièrement en gardant à l'esprit la Commission de Surveillance et de

Contrôle des Publications Destinées à l'Enfance et à l'Adolescence. Des textes sur l'amour lesbien peuvent être publiés avec moins de conséquences tant qu'ils confirment les attitudes existantes envers leur sujet. Le raisonnement derrière la dissimulation qui marque *Thérèse et Isabelle* pourrait aussi se ramener au goût personnel de l'équipe d'éditeurs entièrement masculine de Gallimard. La vérité se situe probablement quelque part entre toutes ces interprétations possibles. Et dans tous ces cas, il est vrai que le processus de dissimulation qui a eu lieu lors de la révision de l'œuvre, est un processus de rendre l'œuvre plus acceptable, que ce soit esthétiquement, commercialement ou socialement.

Wurgaft soutient que l'on peut comprendre les systèmes politiques, sociaux et culturels dans lesquels on vit comme ayant un effet intrinsèque de censure (Wurgaft, 2022, p. 172). À partir d'une telle pensée, toutes les formes de révision deviennent des formes de censure, quoique moins dramatiques qu'au sens traditionnel du terme. La perception généralement admise des différentes versions de *Thérèse et Isabelle* comme des manifestations d'une œuvre censurée évite que ce qui se dit et s'écrit sur une œuvre, le récit du récit, est au moins aussi important pour sa perception dans la postérité que le contenu de l'œuvre elle-même – à tel point que la conversation fait partie intégrante de l'œuvre. Gardant à l'esprit cette compréhension élargie de la censure, on peut comprendre les différences entre *Thérèse et Isabelle* de 1966 et la version de 2000 comme des expressions de la censure ou de l'autocensure, une prise de position qui se situe dans la continuité du discours autour de l'œuvre. Une perspective alternative est de voir *Thérèse et Isabelle* de 1966 et *Thérèse et Isabelle* de 2000 comme deux œuvres avec une auteure commune, donc avec une origine historique partiellement partagée, liées par leurs récits largement convergents, mais dont le résultat est deux romans différents et également autonomes.

Bibliographie

Sources primaires

Leduc, V. (1966). *Thérèse et Isabelle*. Gallimard.

Leduc, V., & Jansiti, C. (2000). *Thérèse et Isabelle : Texte intégral*. Gallimard.

Sources secondaires

Baudrillard, J. (1988). *De la séduction*. Gallimard.

Billy, A. (1951). *L'époque 1900 : 1885-1905*. Tallandier.

Botticelli, S. (1477-1482). *Le Printemps* [Tempera sur panneau de bois]. Galerie des Offices, Florence.

Brioude, M. (2007). Violette Leduc écrivaine et lesbienne : Du mythe à la mystification. Dans R. Günther & W. Michallat (dir.), *Lesbian Inscriptions in Francophone Society and Culture* (p. 103-121). Durham Modern Languages.

Censure. (1982). Dans Larousse (dir.), *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* (Vol. 2, p. 1910). Librairie Larousse.

Ducas, S. (2006). Censure et autocensure de l'écrivain. *Ethnologie française*, 36(1), 111-119. <http://www.jstor.org/stable/40982712>

Dumora-Mabille, F. (1996). Entre clarté et illusion : L'enargeia au XVIIe siècle. *Littératures classiques*, 28(1), 75-94. <https://doi.org/10.3406/licla.1996.2520>

Dury, M. (1997). Du droit à la métaphore : Sur l'intérêt de la définition juridique de la censure. Dans P. Ory (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)* (p. 13-24). Éditions Complexe.

Explicite. (1983). Dans Larousse (dir.), *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* (Vol. 4, p. 4066). Librairie Larousse.

Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary : Mœurs de province*. Lévy.

Frantz, A. (2019). Violette Leduc « la toute neuve ». Dans A. Frantz (dir.), *Violette Leduc, genèse d'une oeuvre censurée* (p. 9-16). Presses Sorbonne Nouvelle.

Garçon, M. (1984). Censure. Dans *Encyclopædia universalis : Corpus : 4 : Calcium-climatologie* (Nouv. ed., Vol. 4, p. 486-488). Encyclopædia Universalis.

Jansiti, C. (1999). *Violette Leduc*. B. Grasset.

Élysée. (2012). *La déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. elysee.fr.

<https://www.elysee.fr/la-presidence/la-declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen>

- Ladenson, E. (2015). *Literature and sex*. The Cambridge Companion to French Literature; Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139565837.016>
- Lecarme-Tabone, É. (s.d.). *Leduc Violette (1907-1972)*. Encyclopædia Universalis. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/violette-leduc/>
- Leduc, V. (1955). *Ravages*. Gallimard.
- Leduc, V. (1964). *La bâtarde*. Gallimard.
- Leduc, V. (1973). *La chasse à l'amour*. Gallimard.
- Locey, E. (2002). *The pleasures of the text : Violette Leduc and reader seduction*. Rowman & Littlefield.
- Marks, E. (1979). Lesbian Intertextuality. Dans E. Marks & G. Stambolian (Éds.), *Homosexualities and French literature : Cultural contexts, critical texts* (p. 353-377). Cornell University Press.
- Rich, A. (1987). *Blood, bread, and poetry : Selected prose, 1979 - 1985*. Virago Press.
- Segarra, M. (2019). Pour une généalogie de la littérature lesbienne française. *Feminismo/s*, 34. <https://doi.org/10.14198/fem.2019.34.04>
- Thérèse and Isabelle*. (s. d.). Feminist Press. Consulté 30 mai 2022, à l'adresse <https://www.feministpress.org/books-n-z/thrse-and-isabelle>
- Thérèse et Isabelle—Blanche—GALLIMARD - Site Gallimard*. (s. d.). Consulté 11 mai 2022, à l'adresse <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Therese-et-Isabelle>
- Wittig, M. (1992). *The straight mind and other essays*. Beacon Press.
- Wittig, M., & Bourcier, S. (2018). *La pensée straight* (Nouvelle éd). Éditions Amsterdam.
- Wurgaft, B. A. (2022). The Twice Unearthed : The Trope of Censorship and the Sense of History. *History and Theory*, 61(1), 172-179. <https://doi.org/10.1111/hith.12242>
- Zakaria, R. (2016, avril 7). Violette Leduc : The great French feminist writer we need to remember. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/07/violette-leduc-the-great-french-feminist-writer-we-need-to-remember>