

**TRANSFORMATIONS DU MODÈLE FEMININ DANS LA
CULTURE DE LA MODERNITÉ (L'IMAGE LITTÉRAIRE DE LA
FEMME MÛRE DANS LE MONDE POST-PATRIARCAL)**

*Sonya Aleksandrova, Diyana Nikolova
Université de Plovdiv «Paisii Hilendarski»*

**TRANSFORMATIONS OF THE FEMALE MODEL IN THE
CULTURE OF MODERNITY (LITERATURE IMAGE OF
MATURE WOMAN IN THE POST PATRIARCHAL WORLD)**

*Sonya Aleksandrova, Diyana Nikolova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

We will discuss the presence and functions of character types, the appearance of which under the same name – Anna – is not as we claim coincidental. The presentation will focus on the name of Anna through the mythological meanings this name carries mainly in mythologies (Ancient Greek, Roman, Germanic-Scandinavian, Anglo-Saxon and Christian as well), tracing its functions and logical manifestations in a range of Western European literary works in the year 1953/54 through the novels „Under the net” by Iris Murdoch, „Bonjour tristesse” by Françoise Sagan, “Don Juan, or the love of geometry” by Max Frisch.

Key words: Anna, mother, marriage, Sagan, Murdoch, Frisch

Il y a de nombreuses façons d'étudier et d'analyser la vie culturelle de l'Europe de l'ouest depuis l'antiquité à nos jours. L'approche thématique donne un aspect intéressant au problème de la dynamique de certains modèles et idées de la culture européenne formants « des cycles » et des *topos* qui retournent périodiquement vers un noyau stable de thèmes, d'idées et d'images pour résoudre analogiquement des tâches anthropologiques fondamentales. Depuis longtemps on fait ressortir les *topos* (topoi) dominants de la tradition antique et médiévale (chrétienne) dans la perspective de l'art de la Renaissance et d'autres périodes de la culture. Une analyse paradoxale intéressante et productive serait de profiler la vie de ces lieux communs, noms et idées dans des siècles suivants quand nous observons en Europe une dynamique exceptionnelle des styles

artistiques, des conceptions scientifiques et des idées religieuses qui luttent pour la validité de ses différents paradigmes. Précisément dans ce contexte historique et culturel les procédés comparatistes permettent de dégager les parentés intrinsèques, le dialogue entre les époques et les idées souvent admises comme très divergentes. Une pareille approche suppose l'étude (synchronique et diachronique) des sujets et des idéologies existant dans des arts et des genres différents, chez des auteurs incomparables. Très souvent un motif/un personnage « se cache » provisoirement dans la littérature ou passe dans un autre art pour apparemment donner l'impression d'innovation, de rémanence ou de marginalisation liant ce passage à la recherche de nouveaux moyens d'expression et de nouvelles idées. Si dans les limites d'une telle étude le point de départ est une époque non littéraire nous pouvons suivre la trace des idées et des concepts culturels précisément grâce à la thématologie.

Selon la définition métaphorique de Likhatchov les disciplines étudiant la littérature sont pareilles à une rose (Likhatchov 1976: 14-17). Au centre se trouvent ceux qui s'intéressent à l'interprétation des textes, la périphérie est occupée par les disciplines méthodologiques plus précises. Cette « rose » est construite d'une rare médulle et de pétales solides. Dans les années 60 du XX^e siècle on parle des « études comparatistes complexes » qui s'accordent à toutes les sphères de l'humain y compris toute forme de la culture (Remak 1961). Bakhtine argumente l'approche comparatiste dans le domaine de l'histoire et de la théorie de la littérature par la conception du *dialogue* (Bakhtine 1986). Également Toporov parle de la comparaison (la corrélation comprise dans le sens le plus large) comme de *modus* fondamental de la culture lié à l'existence de l'homme dans l'espace de la culture, espace ayant pour axe le problème de l'identité et de la divergence (Toporov 1989: 7).

Les procédés comparatistes exploitent les ressemblances des détails aux niveaux différents du texte, surtout les détails porteurs des significations stables et les éléments narratifs constructeurs des sujets. De temps en temps on doute des efforts de la thématologie pour décrire l'histoire d'un motif/un sujet et les trajectoires de ses transcriptions. Au début du XX^e siècle, Bédier exprime ses soupçons tout comme Croce. Parallèlement, d'autres scientifiques analysent et classifient les motifs et les sujets du folklore, de la mythologie et de la littérature : Aarne, Thompson, Brunel, Smirnov, Propp, Likhachov, Lotman, Jirmounsky, etc.

Jusqu'aux années 80, la thématologie est sous-estimée¹. Elle est attaquée à travers les thèses de Croce et de Baldensperger qui estiment que les études thématologiques ressemblent à des encyclopédies ou des ouvrages bibliographiques ne manifestant que de l'érudition littéraire. Cependant, l'intérêt de la thématologie réapparut à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle persiste. De très importantes transformations de la pensée humaine se produisent alors dans tous les domaines de la vie, y compris le refus de penser dans les catégories d'un système universel (un point de vue uniquement valide) et la multiplication des paradigmes valables. L'intérêt porte plutôt sur les microsystèmes, sur le petit détail et la recherche de l'unique, l'individuel que sur le typique et le régulier. En même temps, depuis les années 60² les recherches d'Eco sont ciblées sur les relations entre les structures narratives et l'idéologie. Ses travaux dégagent les caractéristiques de la culture postmoderne – « l'innovation et la répétition », l'esthétique de la série (Eco 1994).

Le comparatisme suppose l'étude de la littérature et des autres arts dans le cadre de leur dynamique interne, et leur dialogue – compare des thèmes, des motifs, des personnages, des éléments constructifs du récit, de la structure de genre, du rapport entre le fait artistique et les contextes socioculturels qui le provoquent ou le réactivent.³ La réhabilitation de la thématologie⁴ se produit logiquement à la fin du siècle, quand les stéréotypes culturels, les idéologies établies et les modèles sociopolitiques, scientifiques et artistiques changent ; car elle procède au carrefour de la culturologie, la linguistique, la sociologie et l'histoire et la théorie de la littérature. Ainsi des idéologèmes actuels d'une époque, en apparence disparates des celles opérantes dans d'autres périodes culturelles, semblent congénères lors d'une contextualisation secondaire. Comment établir la nature d'une pareille proximité de la « pensée littéraire » dans des textes

¹ Par exemple par Curtius, E. Auerbach, A. Veselovsky, V. Propp, B. Tomachevsky etc.

² Dans les années 60-80 le comparatisme s'oriente vers la sémiotique stimulée par l'école de la sémiotique culturelle Moscou-Tartu dont les membres étaient Yuri Lotman, Vladimir Toporov etc. Les amples tendances de la compréhension du comparatisme reprend Yves Chevrel. Voir : Chevrel, Y. *La littérature comparée*. Paris, 1989.

³ D'après Remak le comparatisme étudie en dépassant les limites d'une littérature nationale, en cherchant la relation entre la littérature et tous les autres domaines du savoir humain : la philosophie, la religion, les sciences, les arts etc. Voir : Remak, *Op. cit.* pp. 3-37.

⁴ *Thematics Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*. Amsterdam, 1995; *The Return of Thematic Criticism*. Harvard, 1993; Ziolkowski, Theodore. *Varieties of Literary Thematics*, 1983; Ziolkowski. *The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image*, 1998; etc.

apparemment hétérogènes appartenant aux différents genres et traditions ? Nous allons procéder par une comparaison des fonctions mythologiques d'un personnage – Anne – et ses analogues dans la littérature de la moitié du XX^e siècle.

Pour commencer, nous allons nous concentrer sur le prénom Anne, Ana, (Anna, An) présent dans les mythologies romaine, celtique, védique et germano-scandinave. À travers les sens de ce prénom mythologique et biblique, nous allons étudier ses fonctions et ses réapparitions dans des œuvres des années 50 du XX^e siècle. Il faut de même nous rappeler que le mythe représente d'abord un prénom, le mythe est donc une structure avant le sujet et le personnage dans laquelle le prénom porte l'essence. À l'étape suivante le prénom mythologique et le caractère créent le personnage mythologique pour causer à la suite le sujet mythologique lié à ce prénom. (Kovaleva 1995). Selon la définition connue de Lossev « le mythe est un prénom magique déployé » (Lossev 1994: 196).

Toutes les variantes du prénom mythologique Ana (Danu, Annu, Dana) conduisent à l'archétype de la Mère, ou la Grande déesse mère. Les fonctions intrinsèques de ce personnage mythique sont : la fertilité, la fécondité, la nouvelle vie et la prospérité. Dans les cultes anciens, ces déesses sont aussi symbole de l'eau et de la terre (dans leur signification de source, d'origine), elles possèdent des fonctions duelles étant étroitement liées à la vie comme à la mort. Déesses par exemple comme le sont Danu de la mythologie védique (élément primaire), Anna Perenna de la mythologie romaine, Danu (Tuatha Dé Danann) de la mythologie celtique – mère des dieux. Dans la mythologie celtique la déesse Danu – la Grande déesse mère se transforme en Annu, Anna. C'est aussi typique pour la tradition bretonne dans laquelle Anne est souveraine des morts (Anaon). Danona protoceltique trouve son analogue Dôn en Wales (la figure de la mère en „Mabinogion”).

Dans les œuvres littéraires consacrées au roi Arthur pénètrent beaucoup de personnages de la mythologie celtique. Des versions différentes de la légende celtique et du cycle arthurien présentent la fée Morgane et ses trois sœurs, une d'entre elles est Anna/Morgause – demi-sœur d'Arthur. Dans la tradition mytho-épique de l'Europe, l'image de la Grande déesse mère et ses projections tardives gardent leur statut ambigu (vie/mort). Anna/Morgause sera une mère bénie, elle donnera vie aux héros, aux élus, aux messies du cycle arthurien : les braves chevaliers Gawain, Gareth tout comme aux malfaiteurs Agravain et Mordred – le destructeur du monde arthurien.

Dans la mythologie romaine, Anna Perenna est la déesse de la nouvelle vie et du Nouvel an, vénérée comme divinité de l'abondance, du

bonheur, de la santé, de la récolte et de la longévité (Tokarev, éd. 1997: 83). Ovide explique ses origines dans les *Fastes*. Il propose trois versions du mythe d'Anna Perenna : 1. Elle est déjà très âgée et sauve la plèbe de Rome de la famine (III, 657-674); 2. Elle est déjà très âgée quand elle aide Mars dans son amour pour Minerve (III, 675-696). 3. Elle est sœur de Didon qui se jette dans les eaux du Numicus, dont elle devient la nymphe (III, 603-656).

Dans la tradition chrétienne, le prénom Anne désigne : Sainte Anne (l'épouse de Joachim et la mère de la Vierge Marie), Hannah la mère du prophète Samuel, la prophétesse Anne (fille de Phanuel). Après un mariage de vingt ans sans enfants avec Joachim, Anne a enfanté de Marie par la grâce divine – ce fut un miracle⁵.

Le prénom mythologique Anne donne les connotations sémantiques de l'œuvre d'art. Il fait part de l'espace onomastique de la langue tout en représentant un phénomène culturel qui repense les rôles sociaux et culturels de l'homme. De ce fait, la dynamique des changements (identité culturelle, modèles sociaux dominants) peut être étudiée à travers les fonctions du prénom mythologique, produisant un récit et révélant des couches sémantiques importantes du texte. Quel est le modèle archétype transcrit par le personnage Anne de la littérature des années 50 du XX^e siècle, comment l'archétype de la Mère est-il présenté et de quelle façon le prénom produit-il un récit ?

Pour profiler les transformations du personnage mère et ses fonctions dans cette période, nous allons analyser les héroïnes éponymes du roman *Sous le filet* d'Iris Murdock, du roman *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan et de la pièce *Don Juan ou L'amour de la géométrie* de Max Frisch sur la base de l'hypothèse de la présence d'un prototype stable dont les caractéristiques des personnages se répètent (c'est-à-dire sur la base d'une similitude typologique). Nous observons que ces personnages féminins modernes âgés de 30 à 40 ans, non-mariés, malheureux en amour, se suicidant et portant le même nom – Anne, sont une projection métamorphosée de la déesse mère dans le monde post-patriarcal.

Les variantes possibles de l'origine du motif présentent des caractéristiques relativement stables. C'est d'ici que part l'hypothèse de l'existence éventuelle d'un motif « errant » dont les apparences pourraient se multiplier lors d'une recherche plus approfondie. L'origine du personnage, traitée de trois manières différentes par Murdock, Frisch et Sagan, se retrouve au cœur de la discussion sur les problèmes des femmes

⁵ Le nom de Sainte Anne, la mère de la Vierge Marie, apparaît pour la première fois dans le Protévangile de Jacques mais on n'en parle pas dans le Nouveau Testament.

dans le cadre des années 50. Le mieux visualisé paraît être le malheur d'Anne du premier roman de Françoise Sagan *Bonjour tristesse*. Sans souligner son âge, il est évident qu'elle pourrait être la mère de la fille de 17 ans, qu'elle a mené avec succès sa carrière, et qu'elle montre un comportement irréprochable.

Anne est l'incarnation de la vie de famille tranquille et réfléchie, elle s'occupe des autres avec beaucoup de soins et de compréhension. La vie à laquelle elle aspire est exprimée par Cécile : « J'entrevis alors notre vie à trois, une vie subitement équilibrée par l'intelligence, le raffinement d'Anne, cette vie que je lui enviais. Des amis intelligents, délicats, des soirées heureuses, tranquilles » (Sagan 2008: 55). Cette femme à la fleur de l'âge, et accomplie selon les normes contemporaines, éprouve un désir sincère. Elle veut avoir une vie harmonieuse donc a besoin d'avoir une famille et un enfant. Après avoir compris que Raymond a renouvelé ses rapports avec une de ses ex-maîtresses alors que la date du mariage était déjà fixée, elle meurt dans un accident de voiture suite à un excès de vitesse. Anne se suicide en laissant à Raymond et à Cécile l'option de croire que sa mort est un simple accident.

Une insatisfaction profonde chez elle puise ses racines dans le partage en deux de son identité – elle révèle une face sociale satisfaite et une face privée dépourvue de sens. L'apparence de cette femme moderne ne parvient plus à cacher le manque profond des valeurs traditionnelles. Elle lutte pour son bonheur, mais la victoire est remportée par la jeunesse (Cécile). Anne est anéantie après s'être retrouvée dans une situation l'éloignant de ses conceptions, l'alliant aux personnages féminins du XIX^e siècle, et son idée traditionnelle de famille et de maternité est complètement brisée. En fait, Anne essaie de faire coexister ensemble les valeurs familiales traditionnelles et la vie moderne. Et son destin est prédéterminé – traduisant l'impossibilité de s'intégrer dans le milieu contemporain. C'est avec sa mort que la possibilité du bonheur familial est complètement rejetée dans le roman ; les deux autres personnages ayant provoqué le dénouement fatal restent marqués par son absence.

Les points communs entre le personnage de Sagan et le modèle de Sainte Anne sont frappants. Nous y voyons une femme adulte, sans enfants, amoureuse, assurée du point de vue financier, dont le but est d'atteindre la plénitude de sa vie en se mariant et en attendant à devenir mère. Il paraît que le mariage occupe une place secondaire, facultative même, son origine institutionnelle ainsi que son engagement avec la morale patriarcale le mettent à l'écart puisqu'il est non approprié au style de vie du XX^e siècle.

Anne – sans époux, sans enfant, mais professionnellement réussie est détruit à la fin du roman.

Le deuxième personnage féminin pris en considération par cette hypothèse, c'est Anna du premier roman d'Iris Murdock, *Sous le filet*. De son âge on ne sait trop sinon que Jake Donaghue, le personnage principal est de 6 ans son cadet et que lui avait 24 ans quelques années auparavant. Le roman inscrit le personnage féminin secondaire dans la tranche d'âge analysée et en même temps il établit un lien direct avec l'origine romaine du motif : « Quand je vis Anna tourner vers les jardins, mon cœur bondit comme dut le faire celui d'Énée quand il vit Didon se diriger vers la caverne » (Murdock 1985: 265). Le personnage présente une femme adorée par beaucoup d'hommes, préférant garder secrets les détails de sa vie privée, une femme qui a un caractère profond et un charme bizarre, qui « à sa guise » tient à sa liberté personnelle⁶.

Se concentrer sur la figure secondaire d'Anna confirme les observations déjà faites. Après avoir utilisé tous les moyens pour gagner Hugo : la poursuite – physique ou épistolaire, une initiative commune (la pantomime), la résignation aux rendez-vous amicaux, l'usage de toute sorte de procédés de séduction, elle se rend alors compte que son amour est voué à l'échec et part en secret à Hollywood où il est à prévoir qu'elle reprendra sa carrière de chanteuse. C'est par les journaux que Jake apprend la nouvelle de son départ hypothétique, il y lit qu'elle était partie à Paris, et se lance dans une vaine poursuite de la femme aimée dans le jardin des Tuileries, une poursuite décrite d'une manière si mystique par l'auteur qu'elle s'y trouve à la limite de la fantaisie et du rêve. Le billet par lequel Anna fixe un rendez-vous à Jake arrive tard, et sur le lieu du rendez-vous, il retrouve un autre billet – elle est partie. Malheureuse en amour elle ne peut non plus se réaliser dans la vie. Pour ces raisons-là Anna est obligée de recommencer une nouvelle vie. Elle abandonne le théâtre, quitte le pays, ainsi que respectivement ses amis et Hugo, son grand amour, pour se diriger vers le Nouveau Monde.

Le roman ne parle pas du début de ce voyage, pourtant on en entend parler dans un journal du soir douteux mais qui est confirmé plus tard par Hugo, expliquant ses rapports avec les deux sœurs : « Je ne l'ai pas détruit, dit Hugo. C'est Anna qui l'a détruit. Tout d'un coup elle a senti que c'était dépourvu de sens et elle est partie » (Murdock 1985: 304). Cependant, cet engagement pour les États-Unis paraît aussi irréel que la poursuite d'Anna

⁶ Jake l'aime depuis des années, il a même pensé à lui demander de l'épouser. En fait, le modèle y est un peu déplacé puisque Jake est prêt à s'engager et il semble que ce soit Anna qui soit prête à rejeter sa proposition puisqu'elle aime son ami Hugo.

à Paris. Il est possible que ce départ ne marque que la fin de la vie quotidienne de l'héroïne et son passage dans une nouvelle vie où elle aura de nouvelles occupations et de nouveaux espoirs. Ce passage dans un autre espace peut être considéré comme un invariant du suicide, une façon d'agir sur laquelle se sont appuyés les autres personnages féminins et qui leur est prédestinée par le modèle hypothétique.

La question de la maternité n'est pas directement discutée dans le roman *Sous le filet*, la seule allusion qui y soit faite étant par rapport à Anna qui, d'après le personnage principal, possède un sentiment maternel inné pour les gens (sous-entendu chaleureux) et c'est grâce à ce sentiment-là qu'elle réussit à les mettre dans de bonnes dispositions et à gagner leur sympathie. Pourtant, dans ce monde de la communication difficile où tout signe, même entre amis, peut toujours être interprété d'une manière fausse, il est impossible pour Anna de réaliser un mariage⁷ et d'avoir des enfants.

Dans l'œuvre de Murdoch la figure de la femme mûre s'inscrit dans le prototype féminin esquissé. Anna montre les signes d'un amour malheureux qui n'ose même pas songer au mariage. Elle ne se suicide pas mais entreprend cependant un voyage vers un pays lointain pour se perdre de vue et disparaître définitivement de l'horizon du roman. Elle s'approche de la tranche d'âge en question dans cette recherche et démontre l'inconsistance des idées traditionnelles de l'amour et du mariage dans le monde européen d'après-guerre.

Il est tout aussi intéressant de voir quelle est la place du mariage dans la pièce *Don Juan ou L'amour de la géométrie* de Max Frisch où Anna, qui se trouve en dehors de la tranche d'âge analysée, s'inscrit complètement dans le contexte de ses questions. C'est la fiancée amoureuse de Don Juan, qui reconnaît en lui l'amour éternel, cependant leur mariage ne se réalise pas. Restée seule quand, le lendemain matin, le bien-aimé ne vient pas au rendez-vous, elle se jette dans les eaux du lac.

En analysant cette œuvre, il faut aussi prendre en considération la tradition du motif de Don Juan. Ses nombreuses interprétations faites par des auteurs différents et à des époques différentes, exigent d'étudier la légende et les personnages se retrouvant à l'origine. C'est dans *Le trompeur de Séville et le convive de pierre* de Tirso de Molina qu'on rencontre pour la première fois le personnage d'Anne, la fille du commandant Gonsalo dont Don Juan a abusé. L'héroïne elle-même

⁷ Même la cause première de cette aventure dont le roman parle, est reliée au problème du mariage. Mag, chez qui habitent Jake et Finn, va se marier. C'est à cause de ce mariage prévu que les deux colocataires doivent quitter la maison mais jusqu'à la fin de l'œuvre il ne se réalise pas.

n'apparaît pas sur la scène, elle ne fait que maudire derrière les coulisses Don Juan pour tout ce qu'il lui a fait souffrir. Son rôle dans la pièce reste épisodique. Mais, avant de mourir, Don Juan nie lui avoir causé un tel malheur. Subsiste alors le doute qu'il se soit comporté avec Anne différemment qu'avec les autres victimes de son charme irrésistible. Le personnage d'Anne est absent dans la pièce de Molière *Don Juan ou le festin de pierre* ayant servi de trame à l'opéra de Mozart ainsi que dans l'interprétation de Byron du même sujet et réapparaît à nouveau dans la pièce de Pouchkine *Le convive de pierre* de 1830 où elle est un personnage principal⁸.

Même si on accepte que le nom du personnage ait été emprunté aux œuvres précédentes qui traitent du même sujet, il est évident que celui-ci est directement relié à la question du mariage, de l'amour et de la mort. Dans l'interprétation de Frisch, la jeune femme passe de la peur et de l'hésitation sur le mariage en tant qu'institution, au désir passionné de faire un mariage légitime avec l'homme qu'elle aime. Les deux types de comportement, qui sont diamétralement opposés, trouvent leur aboutissement logique dans l'acte suicidaire, symbole de l'absurdité et de l'impossibilité de réaliser le désir de légaliser le sentiment passionné dont l'on se berce. Anna a retrouvé en Juan son idéal – le mari, l'ami et l'amant à la fois.

Cependant le processus de connaissance de la vérité est l'idée dominante de la pièce et l'arc-boutant de la motivation des personnages. Don Juan n'est pas capable de reconnaître en sa fiancée la personnification de l'amour éternel bien qu'il se soit pris d'un amour sincère envers elle. Anna, au contraire, est prête à vouer sa vie. Le sentiment ranimé de l'héroïne aspire à une conception évidemment vieillie qui est inacceptable et impossible dans le cadre des idées sur le monde de Don Juan. Elle veut tout posséder, ce tout étant la famille, et du coup elle s'avère inadaptée à la réalité qui l'entoure et à ses membres intellectuellement bornés dont la morale et les pudeurs sont redoutables.

Une fois de plus une femme prénommée Anna veut entreprendre un mariage honnête avec l'homme de sa vie et subit un échec qu'il lui est impossible de supporter. Une fois de plus la crédibilité du mariage en tant qu'institution est bouleversée, la question sur la progéniture n'étant pas traitée jusqu'à la dernière partie de la pièce où Don Juan lit des pièces sur sa propre vie. Nous le retrouvons vivant dans l'enfer de la vie de famille avec Miranda, portant son enfant. Il est nécessaire pour compléter de signaler que les deux personnages féminins secondaires sont étroitement

⁸ Nous donnons l'exemple de certains auteurs, sans oublier Al. Dumas, Alf. de Musset, Pr. Mérimée, G. Sand etc.

liés. (Visant à être reconnue comme Anna, Miranda se déguise et atteint l'effet souhaité.) Les deux aspirent à l'amour de Don Juan, les deux ont pour but le mariage. Cependant Miranda est plus rationnelle, Anna – plus émotionnelle. On pourrait douter qu'elles se dédoublent ou présentent un personnage dont les qualités sont partagées, laissant à Miranda le nouveau-vieux point de vue sur les relations familiales.

Le mariage dans les œuvres analysées est une institution désuète désiré uniquement par des personnages dont les conceptions sur le monde sont déjà très vieilles, la famille étant devenue une pesanteur inexplicable dans la vie du personnage contemporain et n'attirant que des figures féminines d'âge mûr. Sa réalisation est en général impossible, la maternité n'est accessible qu'aux femmes raisonnables qui sont à la poursuite mercantile de leur but, ce qui nous rappelle le modèle littéraire du *picaro*. Anna de Max Frisch est une jeune fille, ce qui ne l'empêche pas de partager le destin des personnages portant le même nom. Elle se suicide alors que son bien-aimé étouffe ses aspirations et ses ambitions. Les ambitions d'Anna, la justification réelle du personnage, ne peuvent plus fonctionner dans le cadre de l'œuvre, elles sont devenues absurdes et inapplicables vis-à-vis des autres personnages, rationnels et avisés, ainsi que dans le monde parfait rêvé par Don Juan.

La figure de la femme mûre dans les textes envisagés des années 50 aspire à des valeurs traditionnelles comme le mariage et les enfants. Les faux semblants de la société les lui présentent comme accessibles, mais derrière les photos publicitaires de la famille heureuse dans une maison moderne, se profile l'impossibilité de sauvegarder les engagements traditionnels de la ménagère. En dehors des changements sociaux limpides dans la vie des années 1950, la place de la femme célibataire mûre n'a pas encore reçu de statut. Dans la littérature, et même dans le cinéma, on se demande encore que faire des femmes qui sortent de l'image patriarcale. Si elles n'ont pas de progéniture et de compagnons après trente ans, ont-elles alors l'accès au bonheur ?

Les intuitions de Sagan, les allusions érudites de Murdock, les préfigurations (White 1971) de Frisch tombent sur un syndrome fondamental du temps moderne. Le conflit entre les paradigmes sociaux des valeurs traditionnelles patriarcales morales et la culture vénérant la jeunesse, les plaisirs et les loisirs, produit ce personnage littéraire secondaire dans les années 50 du XX^e s. Évidemment « les Anne » sont déjà privées de la grâce et de la *thaumaturgie* et attendent en vain l'arrivée d'un mari et l'annonce de la naissance d'un enfant. La littérature des années 50 du XX^e siècle soulève la question de la place et des fonctions de

la femme dans le monde post-patriarcal. Pour exploiter la transformation profonde du modèle féminin elle part d'un prototype mythique. Et si ses rôles patriarcaux de base : être mère (donner la vie), être gardienne de la durée éternelle de la vie (sauvegarder la progéniture), être épouse (veiller sur l'union familiale) n'ont pas lieu ? Nous pouvons suivre cette piste provocatrice et productive dans les années 60 quand le statut de la femme mûre, célibataire, sans enfants sera un problème central des œuvres d'art.

RÉFÉRENCES

- Bakhtine 1986:** Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. [Bakhtine, M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. (*Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984).] Москва : Искусство, 1986.
- Bédier 1893:** Bédier, J. *Les Fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*. Paris : Émile Bouillon, 1893. // <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5531462t/f13.image>> (consulté le 10 novembre, 2013).
- Chevrel 1989:** Chevrel, Y. *La littérature comparée*. Paris : PUF, 1989.
- Eco 1994:** Eco U. *Innovation et répétition : entre esthétique moderne et postmoderne*, Daedalus, Marie-Christine Gamberini, n°68, vol.12, 9 – 26. // <<http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/savoirs/autres/-innovation-et-repetition-entre-esthetique-moderne-et-post-moderne-990072>> (consulté le 12 novembre, 2013).
- Kovaleva 1995:** Ковалева, И. Миф: повествование, образ, имя. [Kovaleva, I. Mif: povestvovanie, obraz, imja.] // *Литературное обозрение*, № 3, 1995, 92 – 94.
- Likhatchov 1976:** Лихачёв, Д. С. О точности литературоведения. [Likhatchov, D. O tochnosti literaturovedeniya.] // *Литературные направления и стили*. Сб. статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Пospelova. Москва: МГУ, 1976.
- Lossev 1994:** Лосев, А. Ф. Диалектика мифа. [Lossev, A. F. Dialektika mifa.] // *Миф. Число. Сущность*. Москва: Мысль, 1994, 8 – 198.
- Murdock 1985:** Murdock, I. *Sous le filet*, Saint-Amand: Gallimard, (traduction Clara Malraux), 1985.
- Ovide 2013:** P. Ovidi Nasonis. *Fastorum lib. 3*, <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti3.shtml>> (consulté le 18 octobre, 2013).
- Remak 1961:** Remak, H. Comparative Literature: Its Definition and Function. // Newton P Stallknecht; Horst Frenz (éd.), *Comparative*

Literature. Method and Perspektive. Southern Illinois Univ. Press, 1961, 3 – 38.

Sagan 2008: Sagan, Fr. *Bonjour tristesse*, Paris: Julliard, 2008.

Tokarev, éd. 1997: Токарев, С. А. Анна. *Мифы народов мира*. [Tokarev, S. A. Anna. Mify narodov mira.] Большая Российская энциклопедия, Москва: Олимп, т. I, 1997.

Toporov 1989: Топоров, В. Н. Пространство культуры и встречи в нем. [Toporov, V. N. Prostranstvo kul'tury i vstrechi v nem.] // *Восток – Запад. Исследования, переводы, публикации*. Москва: ГРВЛ, 1989, 6 – 18.

White 1971: White, J. I. *Mythology in Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton, 1971.