



BRILL



brill.com/sdbs

## Editor's Introduction / Présentation du numéro

*Claudia Bouliane* | ORCID: 0009-0001-8101-0897

Université d'Ottawa, Ottawa, ON, Canada

*cboulian@uottawa.ca*

How to begin? This question immediately formed in my head when I started thinking of how I would introduce this double issue, the fruit of the collaboration of the new editorial team of the journal. This fresh start is set with the objective of continuity: we will keep up the good work that Jennifer McWeeny's team impressed us with for the last five years, after taking on the colossal task of relaunching the journal, which had published exceptional content for thirty years under the leadership of its first editor-in-chief, Yolanda Patterson. It's an incredible honor for me to walk in their footsteps. The format will also remain the same, with the bilingual regular articles and book reviews, the Featured Translation, and the Patterson Prize/prix Patterson, alternating each year between English and French articles. This setting was conceived to share ideas among the different communities that bilingualism and transdisciplinary approaches foster, and I will try my best to honor it, in part by writing these presentations in both languages and by publishing articles of diverse disciplines in French and in English.

You will have noticed our new cover. We decided to mark this new beginning by freshening up the face of the journal. This picture was chosen for its representation of Beauvoir in the act of writing, surrounded by books and papers—her natural habitat. It is also greatly significant to us that these items were handed to her by a crowd of readers who came to meet her in São Paulo. The journal is immensely grateful to Sylvie Le Bon de Beauvoir, who graciously gave us permission to use this picture as the cover of the journal from now on. She agreed enthusiastically with our choice, given that it shows Beauvoir in the midst of a lively exchange with her readers: "*Jadore cette photo de Simone de Beauvoir, prise au Brésil en 1960, parce qu'on l'y voit dans un échange vivant avec ses lectrices, ce qui à ses yeux constituait l'ultime justification de sa vocation d'écrivaine.*" (I love this photo of Simone de Beauvoir, taken in Brazil in 1960, because we see her in a lively exchange with her readers, which in her eyes constituted the ultimate justification of her vocation as a writer.)

These announcements made, my initial question remains: How to begin?

## 1 Comment commencer ?

Comment commencer ? C'est la question qui hante quiconque écrit, les romancières et les romanciers peut-être davantage encore étant donné l'immense importance accordée aux premières lignes, voire à la seule première phrase, l'attaque, selon les puristes. C'est là que tout se jouerait : « Tout commencement romanesque est une prise de position ; un moment décisif – et souvent difficile, pour l'écrivain – dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire [...]¹. » Composé de phrases initiales et « initiatrices », suivant le doublon que propose Louis Aragon² pour mettre en avant le passage initiatique qu'opèrent les lignes qui ouvrent un roman³, leur « rôle moteur créateur⁴ », l'incipit⁵ constitue une frontière, un seuil, une passerelle entre la vie réelle et le monde de la fiction, un « lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture⁶ ».

Depuis la modernité littéraire, l'incipit est considéré comme un acte de liberté. Dans les premiers temps de l'histoire du roman ont dominé les conventions traditionnelles déterminant ces attentes. Des pratiques d'orientation de la lecture ont fait florès au XVIII<sup>e</sup> siècle, principalement dans le périphrase, soit le texte qui accompagne dans le roman celui du récit proprement dit⁷, sous

1 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, 2003, coll. « Poétique », p. 14.

2 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Albert Skira, 1969, p. 76.

3 Plusieurs spécialistes de l'incipit posent comme Jean-Louis Morhange qu'il « accomplit [t] une véritable initiation du lecteur à l'univers du roman ». Jean-Louis Morhange, « Incipit narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », *Poétique*, n° 104, novembre 1995, 387-410, p. 393.

4 Raymond Jean, « Ouvertures, phrases-seuils », *Critique*, n° 288, mai 1971, 421-431, p. 422.

5 « Si l'on se réfère à l'acception commune qu'attestent les dictionnaires, le mot incipit désigne en général la première phrase, voire les premiers mots, d'une œuvre littéraire : il dérive en effet de la formule latine de commencement des manuscrits médiévaux (*Incipit liber...*), dont la fonction était à la fois de désigner, dans la séquence du copiste, le début d'un nouveau texte, et de le "présenter" par l'exposition du sujet, l'indication du nom de l'auteur ainsi que son lieu de provenance – exemple typique de légitimation du texte par la garantie d'origine. » Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 50-51. L'auteur de cette somme reconnaît avec d'autres chercheurs.euse.s que l'incipit peut s'étendre sur plus d'une phrase.

6 *Ibid.*, p. 14.

7 « Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai périphrase

la forme par exemple de lettres fictives racontant la trouvaille d'un manuscrit – on peut penser à *La Vie de Marianne* de Marivaux<sup>8</sup>. Puis, au XIX<sup>e</sup> siècle, on a peu à peu délaissé les nombreuses préfaces pour plutôt concentrer les stratégies conventionnelles d'entrée dans la fiction à même le récit, avec des formules convenues mettant à profit le référentiel comme effet de réel (incipit-date, incipit météorologique, incipit portrait, etc.). Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le roman rompt avec cet héritage, prend acte de l'accélération du monde<sup>9</sup> et investit l'immédiateté en faisant du modèle *in medias res*, qui produit une dramatisation immédiate, la norme. Le roman tente ainsi de faire oublier ses origines gratuites, non fondées en nécessité communicationnelle ou informative, qu'il institue alors comme valeur d'originalité: le début du récit répond à un désir qui n'a pas encore été formulé, il vient au-devant de son public pour lui offrir une nourriture, spirituelle ou terrestre, que ce dernier ne savait pas exister. Cela ne signifie pas pour autant que l'incipit se départit alors de ses motifs narratifs communs: naissance, (r)éveil, entrée ou sortie, arrivée ou retour, départ, découverte, incident transformateur, etc., qu'on trouve toujours dans les œuvres romanesques les plus novatrices.

Nonobstant ses spécificités historiques, l'incipit a toujours été conçu comme un acte de communication; il pose, implicitement ou non, des questions auxquelles le récit qui suit répondra, transformant la «*dysphorie passionnante*» causée par les tensions entre su et in-su, entre référentiel connu et nouveauté, en une «*euphorie conclusive*», qui récompense le lectorat pour son effort collaboratif d'anticipation et satisfait sa curiosité<sup>10</sup>. Pour assurer que le lecteur ou la lectrice participent effectivement au travail du texte, à l'aventure de découverte progressive qu'il offre, il faut déployer des stratégies visant à produire «*l'intérêt du texte*», ainsi que le nomme Charles Grivel, qui selon lui serait la promesse d'un savoir<sup>11</sup>. Dans cette mesure, la communication du roman ne se fait pas en sens unique.

---

cette première catégorie spatiale [...].» Gérard Genette, *Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 6.

8 Marivaux (né Pierre Carlet), *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de \*\*\**, Paris, Flammarion, coll. «GF», 1999 [1728-1742].

9 Hartmut Rosa, *Accélération*, trad. Didier Renault, Paris, La Découverte, coll. «La Découverte poche. Sciences humaines et sociales», 2013 [2010]. Del Lungo retrace les étapes de ce qu'il appelle «le tournant du statique au dynamique au XIX<sup>e</sup> siècle». Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 176-197.

10 Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 2007, p. 131-134.

11 Grivel avance même que l'incipit est à trouver non pas dans le corps du texte, mais dès le titre du roman, qui peu importe sa forme poserait une question auquel le roman répliquera, manière de légitimer le discours fictionnel, de naturaliser le récit comme source

L'incipit est donc aussi un acte de dialogue *in absentia*, en cela qu'il interpelle, parfois directement, le lectorat, usant du pronom de la deuxième personne du pluriel, «vous», ou se montrant parfois plus familier en s'adressant à l'«ami lecteur», voire à «mon semblable, mon frère<sup>12</sup>». Si le texte paraît à première vue pleinement formé, les mots qui sont visibles sur la première page ne constituent pour ainsi dire que la pointe de l'iceberg. En fait, le romancier ou la romancière n'ont consigné par écrit qu'une partie du récit; il est à la charge du lectorat de le compléter. La voix narrative constamment se tait pour que le lecteur et la lectrice émettent des mots à sa place, devenant dans cette réception active presque cosignataires de l'œuvre dans laquelle ils ont inscrit leur propre voix en creux. Il leur incombe de combler les manques savamment créés, comme dans une dictée à trous: «[L]e texte donne à lire ses blancs, se donne à lire en ses blancs: ce sont les lieux du signifier [...]»<sup>13</sup>. » Qu'on choisisse d'y chorégraphier une danse de séduction ou d'y tendre un piège, on s'évertue dans l'incipit à attirer le destinataire dans les rets du texte, à le rendre complice de cette énonciation, ce qui est une manière de susciter son adhésion au propos qui y est tenu. Cela suppose que le lectorat détient en partage des informations qu'il met à contribution de l'élaboration du savoir que promet le roman. Claude Duchet émet l'hypothèse dans son article fondateur de la perspective sociocritique des textes, qui valorise l'historicité et la socialité des œuvres littéraires, que «[t]oute rencontre avec l'œuvre, même sans prélude, dans l'espace absolu entre livre et lisant, est déjà orientée par le *champ intellectuel* où elle survient. [...] L'avant-texte est donc [non seulement les référents du récit, mais] aussi le hors-texte, la prose du monde venant trouer le texte<sup>14</sup>. » Par conséquent, l'ouverture du roman est également une fenêtre ouverte sur la société dans laquelle il a vu le jour. Le lectorat remplit ainsi les vides du texte, lesquels il comprend spontanément comme des éléments implicites qui peuvent, partant, être suppléés par des présuppositions, voire des stéréotypes et clichés propres à l'époque donnée dans la société donnée où l'œuvre a été produite, mais dont les échos se font souvent encore entendre bien des années après et dans d'autres contextes sociaux, tant des enjeux, comme les privilèges

---

d'information nécessaire, voire de vérité, et non simple divertissement arbitraire: «Le titre, en inscrivant une *ignorance* comme marque du roman, désigne par avance le *savoir* qu'il produit comme bénéfice de sa lecture.» Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque: un état du texte (1870-1880)*, Paris, Mouton, 1973, p. 172.

12 Charles Baudelaire, «Au lecteur», *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1975 [1861], 1-145, p. 6.

13 Claude Duchet, «Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit», *Littérature*, n° 1, février 1971, 5-14, p. 9-10.

14 *Ibid.*, p. 7-8.

ou la domination patriarcale, ont la vie dure. Or le roman s'affaire souvent à démonter ces réseaux de représentations et schémas cognitifs socialement établis : « [L]'écart entre les structures attendues et les structures effectives du texte [...] peut amener l'interprète à réévaluer ses préjugés et à accomplir un "progrès identitaire" par le biais d'une "conversion fiduciaire"<sup>15</sup> », c'est-à-dire un changement de croyance fondamentale qui permettrait de « refonder le "contrat" social<sup>16</sup> ». Selon la trajectoire suivie dans le roman depuis les attentes suscitées par l'attaque jusqu'à la résolution de la tension dans l'*explicit*, une transformation plus ou moins grande peut se réaliser chez le lectorat, qui peut en venir à endosser les idées promues dans le roman.

Mais avant tout, l'incipit, et spécialement l'attaque, est un acte de parole : « L'importance de la phase[-seuil] vient d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans le livre le *passage* du silence à la parole, d'un avant à un après, d'une absence à l'œuvre<sup>17</sup>. » Maints spécialistes ayant consacré des travaux à l'incipit ont réfléchi au vertige de l'énoncé initial, qui, faisant basculer le lectorat de la réalité à la fiction, d'une vision du monde à une autre, peut conduire à cette conversion. Selon Andrea Del Lungo, c'est « la violence de la prise de parole<sup>18</sup> » qui peut expliquer que tant d'écrivains et écrivaines redoutent l'incipit, comme Aragon, chez qui cette crainte délicieuse stimule toutefois la créativité : « Je me jette à l'eau des phrases comme on crie. Comme on a peur<sup>19</sup>. » L'image du saut est parlante, car il s'agit bien de franchir un écart, puis de plonger pleinement dans les mers inconnues du roman, en « immersion fictionnelle<sup>20</sup> ». Ce voyage d'exploration risque de se terminer abruptement en naufrage si les navigatrices et navigateurs ne sont pas bien outillés pour s'orienter dans le texte. Les premières lignes ou pages du roman renseignent le lectorat sur son contenu selon divers régimes de transmission d'informations, de la saturation, typique du roman réaliste<sup>21</sup>, à la raréfaction, plutôt caractéristique de la littérature post-

15 Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 136. Baroni cite Jacques Geninasca, « Composantes thymiques et prédictives du croire », dans *On Believing. Epistemological and Semiotic Approaches | De la croyance. Approches épistémologiques et sémiotiques*, éd. Herman Parret, Berlin et New York, Walter de Gruyter Verlag, 110-129, p. 116-118.

16 Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 136.

17 Jean, « Ouvertures, phrases-seuils », *loc. cit.*, p. 421.

18 Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 13.

19 Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, *op. cit.*, p. 30.

20 Virginie Passot-Valentin, « Phrase initiale, faille initiale : une exploration théorique autour de l'incipit romanesque », *Études de stylistique anglaise*, n° 18, mai 2023, 1-14, p. 7.

21 Jacques Dubois évoque dans ce cas le « surcodage », qu'il associe en particulier au roman naturaliste et à l'œuvre d'Émile Zola, mais qu'on pourrait prolonger au roman réaliste moderniste du xx<sup>e</sup> siècle. Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 491-498.

moderne, dont Samuel Beckett est souvent identifié comme le précurseur<sup>22</sup>. Dans la mesure toutefois où les blancs, on l'a vu, sont peut-être encore plus porteurs de sens que les mots, la prise de parole initiatrice du périple, l'attaque, dégage quantité de pistes d'interprétation, parfois fausses. Cette sursignifiante de la phrase initiale du roman vise à pallier le « décalage épistémique entre l'énonciateur et le lecteur » que Virginie Passot-Valentin examine à partir de la métaphore de la faille. Si le discontinu entre la réalité et la fiction, la distance entre le monde du lectorat et celui des personnages, déconcerte d'abord, c'est la révélation progressive des significations, suivant différents dosages, qui permet la transition d'idées, formulées pour la première fois dans le texte fictif, vers la vie réelle. La mise en récit de l'acquisition de savoirs par l'expérience vécue des personnages romanesques revêt alors une dimension pédagogique. Passot-Valentin explique ainsi que c'est de cette béance qu'émerge de la nouveauté, de l'inédit. La faille du romanesque ouvre, à la manière de la boîte de Pandore où il ne reste après l'écoulement de tous les maux du monde que l'espoir, un réservoir de possibles.

## 2 Trois attaques de Beauvoir

J'ai eu la chance d'enseigner cet automne un séminaire sur les théories de l'incipit, qui se concentrait justement sur cette idée fondamentale de l'avènement de la parole et de l'émergence du nouveau dans l'œuvre romanesque. Le corpus des analyses en commun n'a pas été difficile à choisir. En voici la justification fournie dans le syllabus :

Notre réflexion s'élaborera à partir de travaux théoriques, dont les idées seront mises à l'épreuve par l'analyse d'œuvres romanesques d'une autrice pionnière dans divers domaines et reconnue pour son sens de la formule. Simone de Beauvoir, qui a signé, en plus de ses nombreux écrits de divers genres, plusieurs préfaces marquantes, s'est toujours montrée profondément consciente du poids des mots détenant le pouvoir d'ouvrir une brèche dans un tissu verbal uniforme et de tracer un nouveau chemin de pensée. Elle a fait paraître des récits et romans dont les premières pages engendrent une série de remises en question, lesquelles engagent le lecteur ou la lectrice à s'immerger dans le point de vue d'autrui, de manière à développer une compréhension plus nuancée de la réalité telle qu'elle est transposée dans la littérature.

---

22 Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 177-180.

Nous avons réfléchi à ce qu'impliquait pour Beauvoir une telle prise de parole, dans un milieu qui était alors largement dominé par les hommes; le « passage du silence à la parole » devait forcément être plus décisif dans sa situation<sup>23</sup>. La nervosité dont témoigne Beauvoir dans *La Force de l'âge* à l'évocation de la réception de son premier roman publié fait état de ce que représentait pour l'écrivaine cette prise de parole prenant une nouvelle forme, plus personnelle que celle des traités de philosophie qu'elle avait déjà fait paraître: « Pour l'instant, il me suffisait d'avoir franchi un premier seuil: *L'Invitée* existait pour autrui et j'étais entrée dans la vie publique<sup>24</sup>. » Ses incipit romanesques manifestent depuis ses débuts la conscience de l'acte de communication que constitue la littérature<sup>25</sup>, et à plus forte raison son amorce, où s'affirme le plus fortement la séparation entre les consciences<sup>26</sup>, celles des personnages entre eux mais aussi avec le lectorat, alors qu'est franchi le seuil entre les univers réel et fictionnel: « Ouvrir un roman, c'[est] vraiment entrer dans un monde, un monde concret, temporel, peuplé de figures et d'événements singuliers [...]»<sup>27</sup>. » Ainsi, Beauvoir joue systématiquement la carte moderne du début *in medias res*, poussant l'audace jusqu'à proposer des incipit à la fois surchargés d'information et dont la signification n'est pas donnée sur-le-champ, ce qui fait qu'ils s'avèrent parfois fort déroutants, avec des personnages en pleine conversation au sujet d'enjeux urgents dont le lectorat ne comprend pas encore la teneur. Elle en appelle à sa liberté<sup>28</sup> et l'invite à l'accompagner dans une démarche de « découverte

23 L'article qui remporte cette année le prix Patterson, « L'engagement au féminin: Beauvoir parmi les écrivaines de sa génération », écrit par Aya Nakamura, montre bien dans quel contexte encore inhospitalier aux femmes les écrivaines lancent alors leur carrière littéraire, surtout lorsqu'elles ont pour ambition de susciter avec leurs œuvres une réflexion aux implications sociopolitiques.

24 Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, éd. Jean-Louis Jeannelle, Hélène Baty-Delalande, Alexis Chabot et Valérie Stemmer, dans *Mémoires*, vol. 1, dir. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018 [1960], 354-922, p. 875.

25 « Le roman ne se justifie que s'il est un mode de communication irréductible à tout autre. » Simone de Beauvoir, « Littérature et métaphysique », dans Simone de Beauvoir, *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2008 [1948], 54-63, p. 55. L'article original a été publié en 1946 dans *Les Temps modernes*.

26 « Et je pense que la chance de la littérature c'est qu'elle va pouvoir dépasser les autres modes de communication et nous permettre de communiquer dans ce qui nous sépare. / Elle est – si c'est de la littérature authentique – une manière de dépasser la séparation en l'affirmant. » Simone de Beauvoir, « Que peut la littérature? », dans Yves Buin (dir.), *Que peut la littérature*, Paris, 10/18, coll. « L'Inédit 10-18 », 1965, 76-85, p. 79.

27 Beauvoir, « Littérature et métaphysique », *loc. cit.*, p. 54.

28 « [S]a collaboration [au lecteur] est nécessaire puisque le propre du roman est précisément de faire appel à sa liberté. » *Ibid.*, p. 63.

vivante<sup>29</sup>», une « authentique aventure spirituelle<sup>30</sup> ». C'est avec la promesse du dévoilement de la vérité cachée sous les titres polysémiques intrigants, les exergues à la fois ouverts à l'interprétation et programmatifs ainsi que les premières phrases énigmatiques qui surgissent d'un univers saturé de signes que le lecteur ou la lectrice s'engage dans ce projet de lecture exigeant.

Les étudiants, les étudiantes et moi nous sommes d'abord penchés sur l'incipit de son tout premier roman publié après un infructueux essai, *L'Invitée*<sup>31</sup>, dont le titre peut se lire, parmi d'autres hypothèses – Xavière, la guerre –, comme une allusion à la position qu'occupe alors Beauvoir elle-même dans le monde des lettres, celle de la femme qui est parvenue à s'y tailler une place mais qui n'est pas encore considérée chez elle, à qui on pourrait montrer la porte à tout moment. Pourtant, *She Came to Stay*, elle est venue pour rester, comme l'indique la traduction imparfaite du titre. Nous avons débattu de l'endroit où s'arrêterait l'incipit étendu au-delà de la seule première phrase, chaque option considérée invitant à une lecture qui privilégie un enjeu, un motif, un trait stylistique, lesquels révèlent tous des dimensions fondamentales du récit qui se déroulerait depuis ce point d'origine. Un incipit riche, donc<sup>32</sup>, mais dont je ne souhaite ici commenter que l'attaque, soit la première phrase. Beauvoir brise la glace avec une phrase courte et décisive décrivant un geste inaugural, qui amorce une pratique constante de la perception des phénomènes autour de soi et manifeste un intérêt toujours renouvelé pour les autres : « Françoise leva les yeux<sup>33</sup>. » Cette protagoniste, dont le récit épouse le point de vue, a pour principale action celle de « regarder » ; le verbe suit constamment son prénom tout au long du roman : dès la première page, « Françoise regard[e] les murs de son petit bureau<sup>34</sup> », puis « regard[e] » beaucoup Gerbert<sup>35</sup>. Comme l'illustre ensuite la scène du parcours dans le théâtre, son regard éclaire le monde, l'anime, voire le fait exister, et est associé dans son esprit à la part inextinguible de l'être, ce qui resterait après la mort : « [O]n suppose toujours qu'on est dans un coin à regarder<sup>36</sup>. » Pourtant, Françoise a *beau voir* ce qui l'entoure, elle regarde cela

29 *Ibid.*, p. 57.

30 *Ibid.*

31 Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1943]. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées au moyen de l'abréviation *INV*.

32 Edward Fullbrook en fait une brève lecture stimulante dans son article « *She Came to Stay and Being and Nothingness* », *Hypatia*, vol. 14, n° 4, « The Philosophy of Simone de Beauvoir », automne 1999, 50-69, p. 59-60.

33 *INV*, p. 11.

34 *INV*, p. 11.

35 *INV*, p. 14, deux fois, et p. 16.

36 *INV*, p. 16.



avec des yeux qui ne savent d'abord percevoir que ce qui conforte sa lecture du monde. La netteté du spectacle qui s'offre alors à elle – l'indéfectibilité de Pierre, la guerre impossible – n'est que le résultat des ornières qu'elle porte encore. Mais Françoise se rend compte de l'unidirectionnalité de son regard, elle qui demande plus loin à Gerbert : « Et vous n'êtes pas agacé de ne jamais voir qu'une chose à la fois<sup>37</sup> ? » Son désir de voir au-delà des apparences, de considérer l'existence dans sa complexité fondamentale de facticité et de liberté, la conduit à des prises de conscience qui ébranleront pour de bon son rapport au monde. Le choix de son prénom, Françoise, pourrait indiquer que sa trajectoire d'éveil progressif à l'ambiguïté du réel représente celle de la France, admettant peu à peu son rôle ambigu dans le conflit mondial en train d'éclater. On pourrait même envisager qu'il vise, plus largement que les Français et Françaises de la période trouble des années 1930, tout individu immergé dans l'ambiguïté de l'existence. Il serait en conséquence possible de suivre l'intuition qu'avait formulée Jennifer McWeeny, dans la présentation du tout premier numéro des *SdBS* depuis le redémarrage de la publication, quant à la portée encore plus grande de cette phrase d'attaque, qui agirait comme incipit pour l'ensemble de l'œuvre de Beauvoir<sup>38</sup>. Il fonctionnerait comme un « Sésame ouvre-toi » pour tous ses romans phénoménologiques et féministes, invitant ses lecteurs et particulièrement ses lectrices à lever les yeux et à découvrir le monde autour d'elles, amorçant ainsi chez plusieurs d'entre elles une réelle « conversion fiduciaire ».

Le groupe de mon séminaire a ensuite étudié l'incipit du *Sang des autres*<sup>39</sup>, dont le geste initial et initiateur, cette fois, est celui d'ouvrir une porte, un motif narratif courant dans les incipit : « Quand il ouvrit la porte, tous les yeux se tournèrent vers lui : / – Que me voulez-vous ? dit-il<sup>40</sup>. » L'emploi du passé simple

37 *INV*, p. 17.

38 « The incipit of Beauvoir's first published book, *L'Invitée* (*She Came to Stay*), doubles as an incipit to Beauvoir's oeuvre as a whole: "*Françoise leva les yeux*" (Françoise raised her eyes). The contours of Beauvoir's writings look up and out, breaking the private and solipsistic flow of interiority, scanning beyond first- and third-person perspectives to the second person – *to you*. » (L'incipit du premier livre publié de Beauvoir, *L'Invitée*, fait également office d'incipit de l'œuvre de Beauvoir dans son ensemble: « Françoise leva les yeux. » Les seuils initial et final des écrits de Beauvoir regardent vers le haut et vers l'extérieur, brisant le flux privé et solipsiste de l'intériorité, scrutant au-delà des perspectives à la première et à la troisième personne pour atteindre la deuxième personne – *vous*.) Jennifer McWeeny, « Editor's Introduction / Présentation du numéro », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 30, n° 1, 2020, 1-26, p. 16.

39 Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1945]. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées au moyen de l'abréviation *SA*.

40 *SA*, p. 11.

ici comme dans l'attaque de *L'Invitée* indique déjà que l'action en interrompt d'autres, manifestant verbalement la faille qui s'ouvre par ce début brutal, une déchirure temporelle, à la fois entre le temps du lectorat et celui des personnages et dans la ligne de temps même de ces derniers, puisque l'apparition brusque de Jean dans l'embrasement de la porte lance un échange avec Laurent où le temps long de l'agonie d'Hélène se voit menacé par l'urgence de l'action de résistance planifiée. On note ensuite la focalisation du regard des autres sur le protagoniste, dont la conscience d'être « vu » de l'extérieur<sup>41</sup> justifie à ses yeux tous les gestes qu'il pose de sa pleine volonté, croyant ainsi maintenir le contrôle sur sa vie, dont l'enchevêtrement avec celle des autres, avec le sort du monde, lui fera comprendre que cette conception de lui-même est une illusion. Il pose alors la question qui va motiver sa quête dans le roman comme la quête de sens du lectorat, qu'il axe sur le verbe « vouloir », soulignant qu'il s'agit de volonté, de choix décidés par soi en réponse à la sollicitation des autres. Cette question est donc paradoxalement déjà une réponse, à telle enseigne que Jean n'interroge pas tant qu'il affirme, selon la forme de la proposition incise « dit-il », plutôt que, par exemple, « demanda-t-il ».

Les participants et participantes du séminaire et moi avons enfin discuté de l'incipit des *Belles Images*<sup>42</sup>, dont l'attaque contraste par sa longueur avec celle du premier roman de Beauvoir :

« C'est un mois d'octobre... exceptionnel », dit Gisèle Dufrene; ils acquiescent, ils sourient, une chaleur d'été tombe du ciel gris-bleu – Qu'est-ce que les autres ont que je n'ai pas ? – ils caressent leurs regards à l'image parfaite qu'ont reproduite *Plaisir de France* et *Votre Maison* : la ferme achetée pour une bouchée de pain – enfin, disons, de pain brioché – et aménagée par Jean-Charles au prix d'une tonne de caviar<sup>43</sup>.

Il est curieux que les premiers mots, un discours rapporté direct, fassent entendre la voix d'un personnage secondaire qui n'apparaît qu'à trois reprises dans le roman<sup>44</sup>, manière de fausse piste. La placer à l'accueil du roman donne

41 On comprend plus loin la cause de son trauma alors qu'il ressasse le rôle qu'il a joué dans la destinée de Jacques, son influence, même involontaire, sur le cours de la vie de son ami qui l'a conduit vers une mort violente : « [J]e me suis vu tel que me voyait Jacques, tel que me voyaient les ouvriers quand je circulais dans les ateliers, tel que j'étais [...] » SA, p. 24.

42 Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1966]. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées au moyen de l'abréviation BEL.

43 BEL, p. 7.

44 Les épisodes dans lesquels se trouve Gisèle Dufrene sont cependant situés aux points d'accentuation du roman, ce qui signale leur importance : au début, BEL, p. 7-17, au milieu,

en effet l'impression qu'il s'agit du personnage intercesseur de la narration, peut-être même celui qui s'exprime à la première personne du singulier. Or Gisèle Dufrené est la moitié féminine d'un couple d'amis, un double réussi du modèle d'épouse moderne que ne parvient plus à reproduire Laurence; celle-là même qui prononcera au milieu du livre la sentence « [l]e féminisme aujourd'hui, c'est dépassé<sup>45</sup> ». Elle incarne l'aliénation que Laurence refusera jusqu'à la fin du roman, où elle mise plutôt son va-tout sur la génération consciencieuse et politisée de ses filles.

Dans cette attaque parodiant la forme, conventionnelle depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, de l'incipit météorologique, cette femme qui n'a que des adjectifs banals en bouche qualifie la température d'« exceptionnel[le] ». Ce choix de terme est doublement ironique, en cela que les points de suspension laissent comprendre qu'elle a feint de chercher ses mots, par souci de justesse, pour formuler un compliment des plus convenus et que l'adjectif « exceptionnel » pointe vers le désir de distinction de ces bourgeois pourtant « exactement pareil[s]<sup>46</sup> » à tous les autres. On les voit malgré tout avides de superlatifs pour célébrer leur caractère incomparable, à l'instar des dahlias de Dominique dont il est dit qu'ils sont « les plus beaux de toute l'île de France<sup>47</sup> ». D'après les théories de poétique romanesque qui convergent vers l'idée que les premiers mots choisis pour amorcer un roman ont tous de multiples significations qui en signalent des composantes majeures, à la façon dont un accord initial peut se décliner dans la mélodie qui lui fait suite, il est possible de voir dans la mention de ce mois particulier le moment d'abondance – la période des récoltes – avant le basculement dans le manque, dans l'hiver qu'inaugure novembre, le mois des morts. On peut faire le parallèle entre autres avec l'automne de la vie de Dominique, qui s'apprête de surcroît à perdre le statut et une partie de l'aisance matérielle que lui a conférés son union avec Gilbert. Ce début de roman comprend déjà un symbole de la fin.

Alors que la platitude de Gisèle Dufrené récolte le consensus enthousiaste de l'assemblée, ce qui contribue à dessiner les contours d'une idylle, on pressent que celle-ci est menacée, comme c'est le cas de toute idylle<sup>48</sup>, par un orage,

---

p. 97-101, et vers la fin, p. 141-150. Elle est aussi évoquée, sans être présente, au début du chapitre III, p. 83.

45 *BEL*, p. 99.

46 *BEL*, p. 7.

47 *BEL*, p. 7.

48 « La fin de l'idylle a souvent pour signe annonciateur ou pour confirmation le déclenchement d'un violent orage. » Claudia Bouliane, *L'Adolescent dans la foule*. Aragon, Nizan, Sartre, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2018. Voir en particulier la section « Le chronotope de l'idylle », p. 132-165.

dont l'automne a le secret; un poids se fait sentir: la chaleur «tombe» sur eux, un mouvement descendant après l'apogée que constitue ce dimanche à la campagne réussi. C'est alors également que se signale la teinte chromatique de l'incipit, le «gris-bleu», un entre-deux témoignant du déchirement dans la conscience de Laurence, de la discorde dans sa vie, par ailleurs un mélange de couleurs froides, modernes, pourrait-on dire, en opposition sur le spectre aux couleurs chaudes du terroir auquel, le temps d'un dimanche, les bourgeois de Paris se font croire qu'ils appartiennent. Beauvoir, sensible à l'expérience incarnée, favorise les incipit sensoriels. Celui-ci et celui de *L'Invitée* sont visuels et insistent sur le chromatisme. Il est en effet plusieurs fois fait mention dans l'incipit de ce premier roman de la «lumière rose<sup>49</sup>» ou de l'«air rose<sup>50</sup>», alors que Françoise, qui voit encore *la vie en rose*, exulte de confiance inébranlable en sa relation avec Pierre, en la connivence de leur groupe d'amis, en l'épanouissement de leurs carrières respectives. L'incipit du *Sang des autres* se concentre plutôt sur les odeurs rassurantes, dont celle de la soupe aux choux<sup>51</sup>, contrastant avec la scène inquiétante à maints égards qui est en train de se dérouler.

C'est donc dans cette coloration, dont l'indétermination, entre le gris et le bleu, annonce le trouble à venir, que se manifeste la rupture: la tangente négative que prend la pensée de Laurence fait ici irruption entre cadratins, mise à distance clair du corps unifié de la phrase; une note grinçante dans l'euphonie souriante, ce qu'on appellerait peut-être aujourd'hui une pensée intrusive. Énoncée sous forme de questionnement, elle oriente dès lors la quête du lectorat: il s'agira dans ce roman de saisir ce qui distingue Laurence des autres qui l'entourent. Il est à noter que cette question articule la relation du soi aux autres autour du verbe «avoir» plutôt que du verbe «être», insistant sur la dimension consumériste de l'humanité, dont l'ego s'alimente d'objets-parures, d'images.

Et ce sont ces *belles images* mêmes auxquelles les regards du groupe se «caressent», geste masturbatoire signe de l'autosatisfaction de chacun, hormis Laurence et Catherine, l'une connaissant le dessous de ces images qu'elle fabrique et l'autre ayant été mise en contact pour la première fois de sa vie consciente avec une image laide et vraie: «Peut-être l'affiche était-elle la véritable explication, après tout. Pouvoir de l'image. "Les deux tiers du monde ont

49 *INV*, p. 11.

50 *INV*, p. 11.

51 Ce plat populaire charrie plusieurs significations sociohistoriques que prend en compte Pierre Popovic dans son article pédagogique «La soupe aux choux: ingrédients et méthode», *Études françaises*, vol. 41, n° 3, «Poésie, enseignement, société», 2005, p. 41-61.

faim<sup>52</sup>." » Concrètement, ces *belles images* sont les photographies brillantes de magazines, lesquels revalorisent le domestique en en modernisant l'apparence : on invite les femmes à s'approprier leur *home* en le dotant d'outils à la fine pointe de la technologie et de décorations épitomes du bon goût. Un tel aménagement peut même permettre d'habiter bourgeoisement la campagne ; l'interdiscours en arrière-plan de l'incipit qui en qualifie le contexte d'énonciation est celui vantant les bienfaits du retour à la terre problématique des urbains des Trente Glorieuses en quête d'authenticité, moqué d'un humour tout beauvoirien avec l'allusion subtile à la boutade apocryphe de Marie-Antoinette face au peuple affamé qui demandait du pain – Qu'ils mangent de la brioche ! Il est notable que l'argent est ici figuré par la nourriture (le pain, la brioche, le caviar), ce qui n'est pas anodin dans un roman où la protagoniste développe une dépression, qui s'amplifie à la suite de la question de sa fille Catherine au sujet des enfants souffrant de la faim, dépression qui prend entre autres la forme d'un trouble alimentaire.

Nous aurions pu encore analyser l'incipit des *Mandarins*, dont l'attaque reprend le motif des yeux levés au ciel déjà repéré dans *L'Invitée*, mais dans un contexte plus inquiétant de fin imminente, le roman donnant l'impression de commencer par la conclusion – « Henri jeta un *dernier* regard sur le ciel : un cristal noir<sup>53</sup> » – ou celui des *Inséparables*<sup>54</sup>, dont Jean-Louis Jeannelle avait écrit avec justesse de l'attaque qu'elle « fournit, presque *in nucleo*, en quelques lignes, la matrice du récit autobiographique [des *Mémoires*]<sup>55</sup> ». Cela pourrait être dit de tous les débuts de roman de Beauvoir, qui innovent toujours dans leur forme, tout en continuant de tracer le même sillon de l'immédiateté dynamique et de la thématization du regard pour explorer le rapport au monde et aux autres.

52 *INV*, p. 29.

53 Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1954], p. 11. Je souligne.

54 Simone de Beauvoir, *Les Inséparables*, Paris, Éditions de l'Herne, 2020.

55 Jean-Louis Jeannelle, « *Les Inséparables*, par Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 32, n° 1, 2021, 147-165, p. 155. Il montre dans sa brève analyse comment l'incipit étendu ressemble dans sa forme à celui de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, à quoi il faudrait ajouter qu'il prend la suite d'un relais intermédiaire dans l'histoire du roman, soit l'incipit du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier qu'ont tant aimé les jeunes Simone et Zaza et que Sylvie et Andrée apprécient également. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. Bernard Ajac, Paris, Gallimard, Flammarion, coll. « GF », 1986 [1857] ; Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1913].

### 3 Featured Translation

As I said earlier, this double issue, the result of a new beginning, is placed under the double sign of conservation and renovation, where a new team with a new image is keeping up the good work of its predecessors. In this vein, we maintain our annual tradition of offering to our readership the translation of an article that made its mark in the past and that can now expand its contribution to Beauvoir scholarship in another language. The nominated article this year was foundational to my personal approach to Beauvoir's writings, as it opened my eyes to the theoretical aspects of her relationship to literature.

Indeed, the potential power of literature is investigated in Toril Moi's pivotal article, "Que peut la littérature ? Simone de Beauvoir, théoricienne de la littérature" (What Can Literature Do? Simone de Beauvoir as a Literary Theorist), which is *SdBS's* 2024 Featured Translation / prix de la Traduction annuelle and is now made available to the French reader for the first time. From a critical reading of Beauvoir's essay "What Can Literature Do?," the author outlines her main views on the fifth art: literature is a form of action that can change a situation. It can unveil the truths of the world, particularly insofar as it can allow us to experience someone else's life from the inside, which affects our point of view. Multiplying the voices that we are able to hear, literature can help us transcend our situation: "[L]a littérature est essentielle, car elle nous permet de nous sentir moins isolés face à la finitude de l'existence." ([L]iterature is necessary because it makes us feel less alone in facing the finitude of existence.) *SdBS* is very proud to offer a French translation of this major contribution to the still-emerging reflections on Beauvoir's literary style.

### 4 Conservation through Growth and Becoming

The first articles in this section pertain in some way to the idea of preservation. Shirley Jordan's article, "Old Age in Simone de Beauvoir and Martine Franck: Entanglements and Epistemologies," compares the archival work on lived experiences of old age that the writer and the photographer each did in their medium of "critical phenomenology." The author first sets out to examine how both women's careers were intertwined and how *The Coming of Age* and *Le Temps de vieillir* (*Time to Grow Old*) share an "intersectional and social constructivist approach to aging." These two substantial contributions to gerontology present ambiguous portrayals of senior citizens, challenging the collective uneasiness at facing figures in a present moment that is not driven by the impulse of a becoming but by the routine of maintaining. Jordan fruitfully

invites us to (re)discover Martine Franck's book of photographs of the elderly through the lens of Simone de Beauvoir's writings about old age: "Where Beauvoir resists society's propensity to silence older people's voices, Franck resists its desire to have them disappear."

This very desire not to see older people can be partly explained by the heartache produced by the loss of beauty. Such an affirmation could appear vain, but it's not the case at all under the pen of Violette Leduc, whose definition of beauty encompasses much more than physical appearance. The novelist even develops a whole art of representation to preserve beautiful faces as artifacts in her mental museum, explains Kiev Renaud in "Pratique du portrait chez Violette Leduc: techniques littéraires d'embaumement de la mémoire" (*Violette Leduc's Portraits: Literary Techniques for Embalming Memories*). Leduc's narrators fix in their memory palaces different striking instances of pure beauty in individuals who are subject to "rotting" and can thus revive these perfect images anytime, saving them from oblivion even better than photography can: "*Les techniques d'embaumement littéraire sont aussi créatives que diversifiées : contre la trop grande fixité de la photographie, permettant pourtant de conserver des traces tangibles du passé, Violette Leduc propose un portrait mouvant, fondamentalement littéraire, accueillant le flou de la mémoire et l'actualité des sentiments qui y sont conservés.*" (Literary embalming techniques are as creative as they are diverse: against the excessive fixity of photography, which nevertheless allows tangible traces of the past to be preserved, Violette Leduc offers a moving portrait, fundamentally literary, welcoming the blur of memory and the topicality of the feelings preserved there.)

The ideal of absolute conservation naturally leads to the question of immortality, which is one that Beauvoir explored before facing the inevitability of aging and death in her later works. This is the topic that Kiki Berk assesses in her article, "Simone de Beauvoir on the Curse of Immortality." She reads *All Men Are Mortal* as a work of philosophy in the form of fiction, as a thought experiment, in which arguments are laid out through episodes in the life of the protagonist, and she evaluates these arguments alongside those of later philosophers—namely, Bernard Williams, Martha Nussbaum, and Samuel Sheffler—who are having an ongoing debate on the desirability of immortality. This rigorous demonstration ultimately turns the main idea on its head and poses the desirability of death: "Specifically, if immortality is horrible, then there is a sense in which death isn't bad—since death prevents immortality."

But, then, with the necessity of death to give meaning to life and to preserve the worth of our core values, as Berk argues, we must accept the breaking of the bond that ties us to the people who die before us. In some cases, the

loss goes beyond the relationship itself and touches on the very freedom of the griever. William Wilkerson, in “Freedom and the Other in Beauvoir’s *A Very Easy Death*,” suggests that this is salient in the death of the mother for the daughter due to the entanglement of their freedoms, which begins when they first meet. Given this interdependence of the selves in the female filiation, the question becomes, What is preserved of the daughter’s self when her mother dies? When the separation is imminent, when no more actions will contribute to building the shared meaning, what remains intact of her sense of moral responsibility toward the person who gave her life and raised her? As Wilkerson puts it, “That [shared] future collapses in dying, and without a future that is unknown and which will be shaped by our shared choices and interactions, meaning-making intentionality fades.”

Separation can affect moral sentiments in the production of goods as well: when the producers are so distant from the consumers, the latter can feel remotely concerned by the working conditions of the former. How can we preserve a sense of social responsibility when it comes to ornamenting ourselves? Indeed, although in another order of ideas, the theme of conservation is also relevant to Cécile Gagnon’s article, “Le prix de se faire apparaître: exploration des paradoxes de l’industrie de la mode sur l’être-au-monde féminin” (The Price of Making Oneself Appear: Exploring the Fashion Industry’s Paradoxes of Female Being-in-the-World). Gagnon treats “*fast fashion*” from an ecofeminist and intersectional angle, informed by Beauvoir’s understanding of ambiguity, especially where the body is concerned: we cannot omit the immanence of our existence. But this does not mean that what pertains to the body, and furthermore to its embellishment, has to be alienating; favoring long-lasting clothes made by locals can contribute to their (and our) liberation: “*Une perspective beauvoirienne permet de rendre compte de toute l’ambiguïté de la condition incarnée des femmes: le corps y est saisi à la fois comme lieu premier de l’aliénation, mais également comme celui d’une éventuelle libération.*” (A Beauvoirian perspective allows us to account for all the ambiguity of the embodied condition of women: the body is grasped there not only as the primary place of alienation but also as that of a possible liberation.)

## 5 Renovating Literature through the Exploration of Ambiguity

Thus we return to the issue of ambiguity that is so fundamental to Beauvoir’s thinking. As shown by some articles of this issue that offered philosophical readings of her memoirs and her novels, literature is an effective lens through which one can scrutinize one’s existential dilemmas, since this genre of writ-



ing, unlike philosophical essays or political reportages, need not provide the reader with a clear-cut conclusion.

Starting from a similar observation, R. Maxwell Racine analyzes in his article the aspects of "Form, Language, and Self-Understanding in Beauvoir's 'The Woman Destroyed.'" Singling out the literary devices tracking identity changes that Beauvoir employs in her short story, Racine strives to show how this fiction can be understood as a work of philosophy, an objective he has in common with two other articles of this volume, those of Kiki Berk and Julien Tribotté: "Metaphysical novels allow readers to think freely where philosophical systems do not—they can engage the stories they read as if they were lived experiences—and depict the opacity, ambiguity, and impartiality of reality." He thus examines how the character Monique makes specific uses of language in her diary that express her evolving self-knowledge.

Justine Muller also investigates identity in relation to writing techniques forged by Beauvoir in her article, "Je est une autre. *L'Invitée* ou la naissance d'une écrivaine" (I Am Another: *She Came to Stay*, or the Birth of a Writer). The author demonstrates how Beauvoir was inspired by the styles of various American writers such as John Dos Passos, William Faulkner, and Ernest Hemingway to develop an aesthetic that would be a means to reveal feminine subjectivity. Muller reads in this creative practice an act of feminist affirmation analogous to the role of the "*homo faber*":<sup>56</sup> "[E]n s'appropriant l'acte créateur pour dévoiler une expérience de femme, elle met à mal dans un même geste l'idée d'une création appartenant uniquement au champ du masculin." ([B]y appropriating the creative act to reveal a woman's experience, she undermines in the same gesture the idea of a creation belonging solely to the masculine field.)

In a similar spirit, Julien Tribotté concentrates his attention on the form and language of Beauvoir's travelogue. He focuses on the choice of a word repeated throughout the essay: "*Lorsqu'elle répète encore et encore 'mystification', mot qui est rarement utilisé en français, ce n'est pas par accident mais en raison de l'importance toute particulière de ce mot.*" (When she repeats over

---

56 "Homo faber has been an inventor since the beginning of time: even the stick or the club he armed himself with to knock down fruit from a tree or to slaughter animals is an instrument that expands his grasp of the world; bringing home freshly caught fish is not enough for him: he first has to conquer the seas by constructing dugout canoes; to appropriate the world's treasures, he annexes the world itself. Through such actions he tests his own power; he posits ends and projects paths to them: he realizes himself as existent. To maintain himself, he creates; he spills over the present and opens up the future." Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. Constance Borde and Shiela Malovany-Chevallier, New York, Vintage, 2011, p. 73.

and over again “mystification,” a word that is rarely used in French, it is not by accident but because of the very particular importance of this word.) Tribotté examines the occurrences of the word and posits that it functions as a philosophical concept in the essay. Therefore, “La philosophie morale dans *L’Amérique au jour le jour*” (Moral Philosophy in *America Day by Day*), like other articles in this issue, practices an interdisciplinary reading, here by studying a literary device to demonstrate a philosophical dimension of the political essay. The author also shows how its inconsistent translations in English contributed to obfuscating the meaning of some of its ideas and jeopardizing its philosophical coherence. Moreover, the article discusses how Beauvoir herself, in writing her travel diary, was awakening to her own mystification, which she was starting to shed, as a tourist balancing fascination and perplexity.

Ashley Scheu is also interested in this mixed feeling in “The Right Kind of Trouble: Beauvoir and Sartre on Sadism, Desire, and Love,” where she poses these three experiences as the vectors through which ambiguity can be strongly experienced. Like Tribotté, she scrutinizes the iterations of a particular French word, “*trouble*,” aiming to prove that it can be read as a theoretical concept in Beauvoir’s writing. Scheu likewise reflects on the inadequate English translations of Beauvoir’s and Jean-Paul Sartre’s works in which this French word is used, which makes it impossible for Anglophone readers to get a sense of the way Beauvoir employs it to undertake a phenomenological analysis of these moments in erotic encounters “when the body takes over, when it imposes itself upon the consciousness.” The author reinvestigates “Must We Burn Sade?” from this perspective and explains how Beauvoir forms an ethics of reciprocity, describing it as “a Beauvoirian erotic ideal, one in which the experience of *trouble* lays the foundation for ethical connection to the other while preserving a sense of the self and of the other’s alterity.”

The last article, “Erotic Ambivalence in Beauvoir’s Student Diaries,” correspondingly explores a type of trouble related to the experience of physical desire. Dana Rognlie, Ellie Anderson, and Megan Burke carefully study a specific passage of the diaries, which is discussed in Margaret E. Simon’s presentation of *Diary of a Philosophy Student: Volume 3, 1926–30*. They reassess this depiction of Beauvoir’s first sexual intercourse with Sartre in light of Linda Martín Alcoff’s definition of sexual violation and understand it as a situation of “erotic ambivalence,” a concept they forge to designate “the affective attitude of irresoluteness in the face of conflicting desires.” Meticulously reading the diaries along with *The Second Sex* and the memoirs, the authors set out to demonstrate how “Beauvoir made a conversion from an idolatrous woman in love to an authentic lover embracing her freedom.”

To conclude, the new editorial team of *Simone de Beauvoir Studies* salutes the outstanding work of our predecessors and resolves to continue it, always embracing multiplicity, in languages, disciplines, and opinions, and always acknowledging our elemental ambiguity. Cheers to new beginnings!