



BRILL



brill.com/sdbs

Beauvoir Adapted / Beauvoir adaptée

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

Université d'Ottawa, Ottawa, ON, Canada

cboulian@uottawa.ca

Simone de Beauvoir has become a ubiquitous cultural reference point. Her famous quotes circulate widely on social media, often accompanied by her photograph; her face appears on mugs and T-shirts.¹ The author and philosopher who became a feminist icon has resolutely entered popular culture. But beyond these ubiquitous images, how is she actually portrayed in contemporary media, such as television series? Let us look at a few examples, based on my own TV consumption.

Beauvoir is mentioned several times in episodes of the early-2000s cult show *Gilmore Girls*: from the pilot episode, where a copy of *The Second Sex* sits in Rory's locker, setting the intellectual tone of the series, to a later episode in which Rory is shown reading *Memoirs of a Dutiful Daughter*.² Her core feminist foundation is thus asserted.

Beauvoir is also famously referenced in the “Smoke on the Daughter” episode of *The Simpsons*, in which Lisa, the studious sister, tries to embrace traditional femininity by taking ballet lessons but ends up discovering that cigarette smoke helps her perform better; she becomes addicted and tormented by guilt.³ Attempting to rationalize her uncharacteristic new vice, so at odds with her

1 Almost twenty years ago, Meryl Altman had already noted that “[p]eople seem to attribute a profound, even a life-changing, significance to Simone de Beauvoir even when they have not read a word she wrote. Her name evokes some kind of deep unsettling (in the good sense), unhooking, undermining, kicking loose.” Altman, “Simone de Beauvoir and Lesbian Lived Experience,” *Feminist Studies*, vol. 33, no. 1, 2007, 207–232, p. 208.

2 *Gilmore Girls*, season 1, episode 1, “Pilot,” written by Amy Sherman-Palladino, dir. Lesli Linka Glatter, aired October 5, 2000, on the WB; season 2, episode 7, “Like Mother, Like Daughter,” written by Joan Binder Weiss, dir. Dennis Erdman, aired November 13, 2001, on the WB; Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier, New York, Vintage Books, 2011 [1949]; *Memoirs of a Dutiful Daughter*, trans. James Kirkup, Cleveland, OH, World Publishing, 1959 [1958].

3 *The Simpsons*, season 19, episode 15, “Smoke on the Daughter,” written by Billy Kimball, dir. Lance Kramer, aired March 30, 2008, on Fox.

nature-loving persona, she lists her feminist heroes who were also heavy smokers, among them Beauvoir, Margaret Mead, and Lauren Bacall (and, curiously, Queen Elizabeth II).

In the US version of *Shameless*, the boy genius Lip has a fling with his college philosophy professor.⁴ They're shown undressing in a hotel room prior to a conference, while the sexy scholar recites the first lines of the talk on Beauvoir she will present, remarking that the 1949 book "redefined the semiotics of femininity throughout the Western world." The young man, in his underwear, grabs the woman, who's now only wearing a bra: "Wow, that's really turning me on—if that's what you were going for." He kisses her voluptuously while, moaning, she goes on to recite how there is a "missing link between her early religiosity and her subsequent radicalization." Later, we see her speaking before a crowd—fully dressed, developing a (fictional) theory about the influence a nun might have had on Beauvoir's later feminist theory and is "maninterrupted" by another young man who this time contests her view and refers to a (likewise fictional) newly discovered correspondence between the two women to prove his point ("I'm sorry, I don't mean to be an asshole—it's in the letters!").

Finally, in the opening scene of the episode "Kimmy Is a Feminist" of *Unbreakable Kimmy Schmidt*, the title character, who has lost years of her life locked in an underground bunker with other women kidnapped by a deranged cult leader, attends Columbia University and learns what is now considered politically correct discourse on gender relations among educated young people.⁵ The mention of Beauvoir's seminal work functions as a cultural shorthand that frames the episode's humor around gender ambiguity:

Girl 1: That was gender normative AF. [...]

Girl 2: But remember what de Beauvoir wrote in *Le Deuxième Sexe*? The concept of woman is a myth invented to oppress us.

Kimmy: Man. You guys are so smart. Oops. I just called you guys "guys."

Sorry. And can I say "man?" Boy, this is hard. Now I said "boy." Oh, brother. Help me.

[upbeat music]

I have skipped many such examples, and I could easily go on. Unsurprisingly, the television name-drops and cameos of her work almost always conjure up

4 *Shameless*, season 6, episode 4, "Going Once, Going Twice," written by Davey Holmes, dir. Christopher Chulack, aired January 31, 2016, on Showtime.

5 *Unbreakable Kimmy Schmidt*, season 3, episode 6, "Kimmy Is a Feminist!," written by Grace Edwards and Sam Means, dir. Don Scardino, aired May 19, 2017, on Netflix.

Beauvoir as the French existentialist, chain-smoking philosopher, and author of the feminist bible, who is adored by dorky but lovable girls and women. Yet the massive notoriety attached to a few universally known sentences tends to produce its own kind of oblivion: it requires as much effort to recover the complexity of the oeuvre and life of the hyper-famous as it does to retrieve those of the largely forgotten.

Despite this narrow (re)vision of her *vie et œuvre*, one can hardly doubt that Beauvoir would have been pleased by this direct channel to so many consciousnesses, remembering how she was always excited by adaptations of her works that could reach wider audiences. Although numerous film projects were considered in the 1950s—when both *She Came to Stay* and *The Blood of Others* attracted the attention of various directors and producers soon after their publication, and *The Mandarins* later as well—only her second novel was ultimately brought to the screen, and as late as 1984, in Claude Chabrol's *Le Sang des autres*.⁶ After her death, *All Men Are Mortal* was adapted by Ate de Jong in 1995.⁷

In the first issue of this volume (36.1), we reflected on Beauvoir's presence beyond the book form, focusing on how her writings framed a retrospective exhibition of Hélène de Beauvoir's paintings in London—soon followed by another show of her vibrant oeuvre in Frankfurt.⁸ The Amar Gallery, drawing a connection between Simone's piercing monologue in *The Woman Destroyed* and her sister's portrayal of a world seen through the eyes of a woman conscious of other women's suffering, underscores the depth of Simone de Beauvoir's relationship to the visual arts—a subfield that still deserves closer scholarly attention.⁹ For the present issue (36.2), we have chosen to focus on another medium beyond the book to showcase Beauvoir's thought: theater.

6 Simone de Beauvoir, *She Came to Stay*, trans. Roger Senhouse and Yvonne Moyses, New York, W.W. Norton, 1990 [1943]; *The Blood of Others*, trans. Roger Senhouse and Yvonne Moyses, New York, Alfred A. Knopf, 1948, [1945]; *The Mandarins*, trans. Leonard M. Friedman, Cleveland, OH, World Publishing, 1956, [1954]; *Le Sang des autres*, dir. Claude Chabrol, Les Films A2, 1984.

7 Simone de Beauvoir, *All Men Are Mortal*, trans. Leonard M. Friedman, New York, W.W. Norton, 1992 [1946]; *All Men Are Mortal*, dir. Ate de Jong, Nova Films, 1995.

8 *The Woman Destroyed*, exhibit of Hélène de Beauvoir's paintings, Amar Gallery, London, from January 23 to March 30, 2025; *Hélène de Beauvoir. Mit anderen Augen sehen*, Openvillen Rüsselsheim, Frankfurt, from September 28, 2025, to February 8, 2026.

9 Simone de Beauvoir, *The Woman Destroyed*, trans. Patrick O'Brian, New York, G.P. Putnam's Sons, 1969 [1967].

1 Beauvoir and Theater

Beauvoir's history with theater is multifaceted. She, of course, wrote a play, *The Useless Mouths*, which proved difficult to stage and was not warmly received by either the public or the critics, despite its quality.¹⁰ It was nonetheless adapted for radio in 1951, but this did not lead to a reappraisal of the play.¹¹ It is still rarely performed today, despite its renewed relevance in an age when the idea of a besieged people facing the threat of annihilation is no longer a distant memory from the past. We can imagine how much of a blow it was for an overachiever like Beauvoir—this alone would explain why she did not write another play. Moving past this failed attempt to reach an audience through live art, Beauvoir continued to wish to write another play but feared the many complications inherent in such a group project—laden, as she told Nelson Algren in their correspondence, with financial responsibilities and logistical challenges.¹² In her letters, she often shared her reflections on the world of theater, most often through comments on Jean-Paul Sartre's experiences.

Her first published novel, *She Came to Stay*, is set in a theatrical milieu: its opening section depicts the final preparations for a play about to go into production, following the process closely through its premiere and critical reception.¹³ She knew all too well how intricate and exhausting this kind of collective creative endeavor could be. Beauvoir also collaborated with Sartre on his own plays, sympathizing when he was undermined by producers or actors, and gave lectures in which she explained his aims and methods in this demanding art form.¹⁴

10 Simone de Beauvoir, *The Useless Mouths*, trans. Liz Stanley and Catherine Naji, in *"The Useless Mouths" and Other Literary Writings*, ed. Margaret A. Simons and Marybeth Timmermann, Urbana, University of Illinois Press, 2011, pp. 9–87. Play originally published in 1945.

11 Simone de Beauvoir, *Les Bouches inutiles: pièce radiophonique*, dir. Éléonore Cramer, Paris, Radiodiffusion française-Chaine Nationale. Play originally aired on April 14, 1951.

12 "The bad point is all these theater people are so bad; all their little combinations and petty business are so nasty. I should not like to write another play on account of it." Simone de Beauvoir, Letter of Sunday, January 18, 1948, in *Beloved Chicago Man, Letters to Nelson Algren 1947–1964*, ed. Sylvie Le Bon de Beauvoir, London, Victor Gollancz, 1998, p. 147.

13 Edward Fullbrook analyses this incipit: Fullbrook, "She Came to Stay and Being and Nothingness," in "The Philosophy of Simone de Beauvoir," special issue, *Hypatia*, vol. 14, no. 4, 1999, pp. 50–69.

14 Simone de Beauvoir, "Existentialist Theater," trans. Marybeth Timmermann, in *"The Useless Mouths" and Other Literary Writings*, ed. Margaret A. Simons and Marybeth Timmermann, Urbana, University of Illinois Press, 2011, pp. 137–150. Lecture originally recorded in 1947.

In a way, she continued writing theatrically, insofar as her novel *The Blood of Others* is cut into scenes similarly to a play, with doors opening on new characters entering the stage and doors closing after their departure. Likewise, we could read the notable lengthy dialogues in her novels as if they belonged to a play, especially given the stage directions she includes in inserted clauses that function like “*didascalies*,” such as we can find in multiple scenes of *The Mandarins*.

Beauvoir has recently made a theatrical comeback—not, alas! because a lost manuscript has been discovered but because several of her nontheatrical writings have provided the material for new stage adaptations presented in Paris over the past months. Three of these productions have particularly caught our attention:

1. *Les Forces vives*, based on Beauvoir’s memoirs, by Camille Dagen, in collaboration with Emma Depoid, Compagnie Animal Architecte, 2024.
2. *Thérèse et Isabelle*, based on Violette Leduc’s novel and her correspondence with Beauvoir, by Marie Fortuit, Compagnie Les Louves à Minuit, 2025.¹⁵
3. *Simone de Beauvoir et l’amant américain*, based on Beauvoir and Algren’s correspondence, by Anne-Charlotte Laugier, 2025.¹⁶

What stands out in this selection is that the primary sources of the three plays are Beauvoir’s memoirs and correspondences—two genres of writing that are deeply personal and extend over many years. From this choice, we can infer that the adapters wished to explore her intimate evolution, as if the way to move beyond the cliché of the existentialist feminist crystallized in popular culture were to invite audiences into the real woman’s lived experience, told in the first person, giving them access to her complex personality and her trajectory toward the political engagement for which she is now celebrated.

Of these two forms of the “telling” mode, following Linda Hutcheon’s taxonomy in her influential work on adaptation, correspondence is the less obvious source from which to derive a play, since private writing is not intended for public performance.¹⁷ Yet, although it lacks what Hutcheon calls, after André

15 Violette Leduc, *Thérèse and Isabelle*, trans. Sophie Lewis, New York, Feminist Press, 2015 [1966].

16 There might be a similar movement of theatrical interest for Beauvoir’s writings in the Anglosphere, as there has also been an adaptation as a play of *The Inseparables* at the Finborough Theater in London in April and May 2025, adapted by Grace Joy Howarth and directed by Anastasia Bunce. Simone de Beauvoir, *The Inseparables*, trans. Lauren Elkin, London, Vintage Classics, 2021.

17 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2nd ed., with Siobahn O’Flynn, New York, Rout-

Gaudreault and Thierry Groensteen, the “adaptogenic” traits of a text into another art form—in this case theater—the vivid voices heard in letters and the dramatic tension created by the delays and failures of snail mail offer ideal material for a compelling stage production.¹⁸ It is therefore not surprising that another play successfully presented in Paris in the fall of 2025 is an adaptation of the love letters of Albert Camus and Maria Casarès.¹⁹

Of course, any theatrical adaptation of such extensive books entails compression and omission. The choices of focus made by the adapters inevitably reflect their own interpretation of the texts, since, as Hutcheon reminds us, adaptations are “interpretive creations.”²⁰ For us Beauvoir specialists, it is particularly interesting to see how artists from other backgrounds approach texts that are so familiar to us and how they choose to present them to the audiences they imagine for their productions.

Moreover, these adaptations of the correspondence and the memoirs are the result of artistic practice-based research—what we call in French *recherche-création*—meaning that the remediation of a text involves not only cuts and condensations but also, crucially, an act of filling in: often discreet, yet necessary, to evoke the global and individual contexts, the imaginary worlds, and the social and personal dimensions that shaped the author’s voice and style. This process requires that adapters read not only historical works on the period, the authors’ biographies, and at least part of their oeuvre, but also the scholarly analyses devoted to their writings—our work. How delightful it is to see how our critical studies of creative writing, whether novels, philosophical essays, or other genres, have themselves inspired new creative works.

2 Beauvoir au théâtre

J’ai moi-même fait l’expérience d’une telle adaptation théâtrale. J’ai assisté, le jeudi 7 octobre, à la pièce *Simone de Beauvoir et l’amant américain: une passion secrète entre Paris et Chicago*, créée par Anne-Charlotte Laugier et mise

ledge, 2013 [2006]. Hutcheon lists three modes of engagement with a story: telling, showing, and interacting with.

18 *Ibid.*, p. 15. André Gaudreault and Thierry Groensteen, eds., *La transécriture. Pour une théorie de l’adaptation*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 9.

19 Teresa Ovidio and Jean-Marie Galey, *Camus-Casarès, une géographie amoureuse*, dir. Elisabeth Chailloux, 2025; adapted from Albert Camus and Maria Casarès, *Correspondance 1944–1959*, ed. Béatrice Vaillant, Paris, Gallimard, 2017.

20 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, p. 18.

en scène par Norma Suzanne. Cette pièce était jouée dans la salle du Petit-Gymnase du théâtre du Gymnase, un lieu inscrit au titre des monuments historiques où les sièges sont en velours rouge et les murs en vieille pierre, tandis que la salle principale est ornée de dorures qui brillent sous les luminaires. Situé sur les Grands Boulevards, il offre une étonnante variété de spectacles au chaland qui se presse sur ce tronçon de rue bien animé. On peut y voir, au même moment, une comédie musicale destinée à des enfants, adaptée du film d'animation *Madagascar*, le ballet *Le Lac des cygnes* interprété par l'International Classical Ballet of Ukraine, ou encore un *Cyrano* revisité où les personnages secondaires forment un chœur autour du héros. Cela peut donner des voisinages inattendus, parfois cocasses. L'adaptation de la correspondance amoureuse de Beauvoir avec Algren était ainsi présentée tout de suite après *The Empire Strips Back*, adaptation des films cultes qui semble avoir déjà remporté un succès intergalactique, à en croire les écrans lumineux vantant cette « parodie burlesque » où des *stormtroopers* se déhanchent en petite tenue. D'emblée, on comprend que la mission des créatrices du spectacle sur l'amour transatlantique était de mieux faire connaître à une audience élargie la femme « secrète » derrière le titre qu'on brandit – *Le Deuxième Sexe* – et la phrase qu'on répète – « On ne naît pas femme, on le devient. » Leur entreprise s'apparente, dans une certaine mesure, à un *strip-tease*, car il s'agit bien de mettre à nu le cœur de Beauvoir et de donner un aperçu de sa vie passionnelle, contrepartie moins connue du grand public que ses accomplissements intellectuels.

L'adaptation théâtrale de cet échange épistolaire paraît aller de soi, puisque celui-ci raconte une histoire d'amour – la matière de tant de grandes tragédies. L'exercice s'est néanmoins révélé audacieux en raison de l'absence de la moitié du matériau : comme l'explique Sylvie Le Bon de Beauvoir dans son introduction aux *Lettres à Nelson Algren*²¹, elle n'a pu y intégrer, comme elle l'avait prévu, les réponses d'Algren aux lettres de sa maîtresse. Il fallait donc inventer de toutes pièces les paroles de l'amoureux tantôt transi, tantôt amer. Laugier s'est servi des indications contenues dans le volume, mais aussi des romans d'Algren, « cet homme à fleur de peau et hors normes qui mérite d'être découvert ou redécouvert », m'a-t-elle écrit dans notre propre correspondance, cette fois par courrier électronique²². Ce faisant, elle postulait la vérité de la fiction, non la fidélité d'un contenu rapportant des événements réels. Pour imaginer Nelson, la dramaturge s'est fait le vecteur de l'expression créative d'une liberté

21 Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique, 1947-1964*, trad. et éd. Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 9. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées au moyen de l'abréviation *LNA*.

22 Mail envoyé le jeudi 9 octobre 2025.

dévoilant un monde qu'il a appris à connaître et à goûter, celui des bas-fonds américains. Norma Suzanne le formule admirablement :

Une œuvre biographique sur une figure publique ne peut chercher « la vérité » – elle n'existe pas. C'est pourquoi la fiction doit venir sublimer le réel. L'absence des lettres de Nelson devient alors un non-matériau fascinant, presque plus parlant que leur présence. Comme l'écrit Simone de Beauvoir dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « C'est si total, une présence, c'est si radical, l'absence [...] »²³. » Et c'est précisément dans cette radicalité de ce manque que peut naître le théâtre, la fiction, la création²⁴.

Le défi, lorsqu'on incarne un personnage historique, est de trouver le juste équilibre entre la symbolisation et l'animation, c'est-à-dire, au sens premier, de donner de la vie : il faut assouplir la raideur de l'icône sans pour autant se montrer iconoclaste.

Sur la scène, bandeau blanc, costume sobre et élégant, port de tête altier, corps raidi par la tension de la volonté, Simone de Beauvoir, côté jardin, s'agite à sa table de travail et se met à parler de son fameux débit de mitrailleuse, tandis que Nelson Algren, côté cour, ondule, boxant dans le vide ou swingant au son du jazz. L'effet de reconnaissance est immédiat, et la scénographie parallèle marque d'entrée de jeu la dissemblance des deux êtres sur le point de fusionner. Néanmoins, au sol se mêlent les feuillets blancs du *Deuxième Sexe* en cours d'écriture aux chères lettres jaunes de l'écrivain qui réfléchit déjà à *The Man with the Golden Arm* – les deux livres paraîtront la même année²⁵. Ce choix de mise en scène illustre l'union des contraires, tout en rappelant subtilement que cet éveil de la passion amoureuse s'est produit alors même que Beauvoir rédigeait son fameux « livre sur les femmes », ainsi qu'elle le désignait dans les premiers temps de leur dialogue postal. Trop prise par sa vie de femme, elle abandonne momentanément cet ouvrage au profit de celui sur l'Amérique, qui alimente sa flamme pour son amant américain²⁶. C'est une des mises au point

23 Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, dans *Mémoires*, t. 1, dir. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 188.

24 Mail envoyé le vendredi 10 octobre 2025.

25 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 2 vol. Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2014 [1949] ; Nelson Algren, *The Man with the Golden Arm*, New York, Doubleday, 1949.

26 « J'avais eu tort d'essayer tout de suite de me remettre à ce livre sur les femmes commencé avant mon départ pour l'Amérique – il est mort pour moi en ce moment ; je ne peux le reprendre où je l'avais abandonné comme si de rien n'était. » Lettre 12, le samedi 7 juin 1947, dans *LNA*, p. 37.

stimulantes que fait la pièce de Laugier par rapport à l'image figée de Beauvoir dans l'imaginaire collectif : signaler que c'est une femme follement amoureuse d'un homme qui a rédigé l'un des ouvrages majeurs de la pensée féministe.

Toute adaptation entraîne la rencontre, parfois le choc, entre plusieurs interprétations du texte source : celle de la ou des personnes qui créent cette nouvelle version et celles des membres du public qui la recevront. La Beauvoir amoureuse qui a pris vie sur les planches du théâtre du Gymnase m'a frappée par l'impression qu'elle projetait d'être toujours en contrôle de la situation, et cela dès l'ouverture, alors que, torse droit, elle ramasse et ordonne les papiers épandus sur le sol. Cette posture contrastait on ne peut plus avec celle de Maria Casarès, que j'avais contemplée deux soirs plus tôt au théâtre de l'Essaïon, se tordant bellement de désir sur le sol alors que Camus lui annonçait devoir retarder encore leur prochaine union.

Cette impression de contrôle est d'abord causée par le ton des passages choisis dans la compression massive de centaines de pages de lettres en quelques répliques échangées par l'acteur et l'actrice en à peine un peu plus d'une heure. Dans ces conditions, il est forcément impossible de restituer la multitude des colorations que Beauvoir injectait dans ses anecdotes et ses demandes à Algren, du sentimentalisme fleur bleue à l'humour noir. Dans cette adaptation transparaît le volontarisme de Beauvoir, sa détermination à réaliser ses aspirations. L'effet d'une femme en pleine possession de ses moyens se fait notablement sentir dans les nombreuses occasions où Beauvoir tance son amant cédant à la paresse et au divertissement, plutôt que d'écrire les puissants romans qu'il porte en lui et d'apprendre le français pour comprendre les siens. Encore une fois est souligné le contraste entre une intellectuelle sûre d'elle et dynamique et cet homme attachant mais parfois infantile, qui peine à faire face à la réalité ; on en vient fatalement à penser à la fable de la cigale et la fourmi²⁷. Cette représentation est accentuée par le choix de la mise en scène, en particulier quant au débit avec lequel ces portions de lettres sont dites, que la metteuse en scène confirme avoir travaillé en répétition avec l'actrice, Valérie Decobert, à partir de l'imitation d'extraits audio ou vidéo, sans que cela galvaude ou trahisse pour autant son interprétation personnelle. La voix de Beauvoir dans l'intimité, avec les ami.e.s et la « famille », devait pourtant adopter des inflexions et des rythmes sensiblement différents de ceux qu'elle empruntait lorsqu'il s'agissait de se faire écouter du public²⁸. Cela, d'autant plus que ce public n'avait

27 Jean de La Fontaine, « La Cigale et la Fourmi », *Fables*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 [1668], p. 31.

28 Le beau documentaire réalisé par Alice Schwartz en donne un aperçu. *Portrait de Simone de Beauvoir*, dir. Alice Schwartz, Norddeutscher Rundfunk, 1974.

pas encore l'habitude, à l'époque où elle s'exprimait sur des plateformes assez importantes pour qu'on en conserve des enregistrements, d'accorder son attention à des femmes se prononçant sur les actualités, la philosophie ou la politique: à chaque prise de parole, il fallait lancer les idées fort et garder une cadence soutenue, sous peine d'être interrompue.

La pièce prend en outre des libertés avec la chronologie, étendant les moments initiaux de l'engouement sur ce qui paraît durer des années, sans doute pour rendre plus crédible l'emballement des amoureux dès après leur rencontre, qui, dans les faits, n'a duré que trente-six heures. On ne sent pas, dans cette temporalité revisitée, que la déclaration d'amour, le don de la bague et la demande en mariage ne datent que des tout premiers mois de leur correspondance. Cet ordre des choses plus rationnel renforce l'impression que nous avons affaire à une femme en totale maîtrise de soi. En contrepartie de cet allongement de la « lune de miel », l'accélération de la période de « désamour » de Beauvoir envers Algren, comme la désigne Laugier dans un message qu'elle m'a envoyé, accentue la brutalité – au point de la rendre presque comique – des derniers mots que Simone adresse dans la pièce à son « amant américain »: « Savez-vous que Sartre va réellement tourner un ballet? ». Ces mots, en fait, sont tirés du post-scriptum de l'avant-dernière lettre²⁹. Les vrais derniers mots résument l'entière correspondance, tant dans leur contenu – demande d'une réponse et vœux d'amour éternel – que dans leur ton doux-amer, alliant taquinerie légère et sentiments profonds: « Donnez de vos nouvelles, chère vieille bête, à moins que vous ne soyez trop occupé à vous habiller beau. Comme toujours, avec grand amour. Votre Simone³⁰. »

Cet adieu m'a toujours émue, peut-être autant que la bouleversante lettre que Beauvoir envoie à Algren depuis New York au retour de son second séjour, plutôt désastreux³¹. Le fait que je considère cette lettre de séparation non souhaitée comme le pinacle de l'entière correspondance est en soi instructif quant à ma propre interprétation. Effectivement, la représentation de Beauvoir en contrôle de la relation amoureuse transatlantique qu'ont proposée Laugier et Suzanne contredisait ma relecture récente des lettres à Algren, où la partie principale, constituée des lettres d'avant le désamour, m'avait paru un témoignage de « *limerence* », cet état d'obsession amoureuse non réciproque qu'a théorisé Dorothy Tennov³². On y trouve le mélange enivrant d'espoir et d'incertitude qui

29 Lettre 303, le 14 juillet 1964, dans *LNA*, p. 909.

30 Lettre 304, novembre 1964, dans *LNA*, p. 911.

31 Lettre 192, le 30 septembre 1950, dans *LNA*, p. 589-591.

32 Dorothy Tennov, *Limerence ou l'amour passion*, trad. Michel Valois, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1999 [1979]. Je remercie les animateur.rice.s du podcast *Overthink*, Ellie

se manifeste par la cristallisation – suivant l’analogie poétique de Stendhal³³, qui a dû plaire à Beauvoir – et par les pensées intrusives. Déjà, lors de ma première lecture d’*Un amour transatlantique*, alors que je n’étais pas outillée de ce concept, j’avais été rassurée, si j’ose dire, justement, par ce récit en première personne de la perte de contrôle d’une intellectuelle que je révérais pour sa force cartésienne. Cela me laissait penser non seulement qu’elle avait été humaine, mais qu’elle avait pu, même, être comme moi.

L’interprétation avancée par la pièce du Gymnase n’annule pas la mienne: elle l’enrichit de nouvelles couches signifiantes. En échangeant avec les créatrices de cette adaptation, j’ai compris leur volonté de faire connaître une penseuse qu’elles estimaient aujourd’hui en déclin de notoriété, au-delà des idées reçues qui entourent son féminisme. Présenter une Simone emportée par l’amour, mais sans rien perdre de son sang-froid, serait ainsi une manière de façonner une nouvelle image de femme sensuelle mais solide, dont la passion demeure bridée par la volition.

J’ai d’ailleurs trouvé intéressant de voir projeté, dans cette pièce, un agrandissement du désormais célèbre cliché d’Art Shay. Son angle découpe un pan de salle de bain par une porte ouverte qui laisse apercevoir Beauvoir nue de dos se recoiffant devant le miroir. La photographie a pu choquer, car elle avait été vraisemblablement captée sans le consentement du sujet, dont elle exposait, comme avidement, la vulnérabilité³⁴. Elle participait cependant, dans ce contexte, au projet de l’adaptation théâtrale tant en ce qui a trait à la démarche de *mise à nu* évoquée plus tôt – autrement dit, l’ambition d’illuminer des aspects méconnus de l’expérience vécue d’une philosophe qu’on tend, avec le temps, à figer en un être de papier, fait de formules frappantes, plutôt que de chair et d’os – qu’à la réinterprétation du personnage de Beauvoir en position de contrôle de la situation: on pouvait alors y voir une femme à l’aise dans son

Anderson et David Peña-Guzmán, pour m’avoir fait découvrir ce concept et la théoricienne qui l’a formé, Dorothy Tennov. «Limerence», dans *Overthink*, produit par Ellie Anderson et David Peña-Guzmán, podcast, MP3 audio, mis en ligne le 21 octobre 2025, <https://overthinkpodcast.com/episodes/episode-144>. Il n’est pas anodin, compte tenu de ma lecture, que Beauvoir ait endossé cet ouvrage à sa parution initiale en anglais: «*Excellent ... It deals with the subject in an entirely new way.*»

33 Stendhal [Henri Beyle], *De l’amour*, présentation par Xavier Bourdenet, Paris, GF Flammarion, coll. «GF», 2014 [1822]. On pourrait comprendre comme un exemple de cette cristallisation les surnoms affectueux que Beauvoir répète comme un talisman dans ses lettres à Algren: «mon “jeune du cru”, mon crocodile, mon Nelson».

34 Le photographe lui-même rapporte, dans un récit au ton narquois, que, surprise, elle lui aurait lancé: «*You’re a naughty boy!*» Art Shay, «Good Nudes From My Naughty World», *Swans*, mis en ligne le 25 janvier 2010, site web, <http://www.swans.com/library/arti6/asha720.html>.

corps et sa sexualité, les fesses brillantes dans la lumière, au cœur de la composition, dans un geste de placide fierté suscitant l'admiration. Ainsi réinscrite dans la mise en scène, l'image cessait d'être scandaleuse pour devenir, paradoxalement, un signe de réappropriation et d'autonomie.

Walter Benjamin affirmait que la traduction – qui est une manière d'adaptation, si l'on suit, comme moi, Hutcheon sur la question³⁵ – contribue à la réinvention du texte source: «En elles [les traductions] la vie de l'original, dans son constant renouveau, connaît son développement le plus tardif et le plus étendu³⁶.» Tant les adapteur.rice.s des écrits vers un autre médium artistique que les spécialistes qui consacrent une partie de leur savoir à les élucider – dans des biographies, des analyses ou des prolongements critiques et théoriques – s'attachent à la réinterprétation inventive des textes sources. En ce sens, nous pouvons dire que nous travaillons tou.te.s au même projet général: approfondir la compréhension de la pensée de Beauvoir et la faire mieux connaître auprès d'un plus large public. En raison de cette parenté d'objectifs, il nous a paru utile d'organiser, autour de l'idée de l'incarnation sur scène de Beauvoir, des conversations entre des chercheur.euse.s intéressé.e.s par la création et des créatrices qui se sont nourries de la recherche, célébrant ainsi l'heureux aller-retour fondateur de la recherche-crédation. Le but de ces entretiens était de dégager d'autres façons d'approcher la figure de Beauvoir, d'interroger le travail de réception critique à l'origine de ces avatars scéniques. Une telle démarche peut nous aider, nous, exégètes de ses écrits, à mieux cerner le positionnement actuel de Beauvoir dans le paysage intellectuel français, en plus de nous inspirer de nouvelles lectures de ses livres.

Jean-Louis Jeannelle, coéditeur des Mémoires de Beauvoir en Pléiade, questionne Camille Dagen sur sa façon d'appréhender la matière dense des écrits autobiographiques, «une traversée du siècle du point de vue féminin», comme elle le résume joliment au cours de leur entretien. Travaillant à la création de l'adaptation théâtrale en collaboration avec des interprètes débutants, elle a conçu le spectacle avec, en tête, un jeune public. Elle explique comment elle a cherché à faire ressortir la contemporanéité des enjeux soulevés dans ce récit de vie du siècle dernier: «[...] quelque chose frotte avec le présent d'une manière telle qu'il devient intéressant, voire complètement nécessaire, d'en faire une pièce contemporaine.» On découvre, dans ce riche échange, à quel point l'adaptatrice a fondé sa conception de Beauvoir et de ses expériences sur

35 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, op. cit., p. 16.

36 Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*, dans *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, «Folio essais», 2000 [1959], 244-262, p. 247-248.

des études savantes, qui lui ont permis, ainsi qu'à sa troupe, d'affiner leur lecture des Mémoires. En retour, les réflexions de cette metteuse en scène, en particulier sur l'aspect du rapport au temps, qu'elle a tenté de rendre par des moyens originaux de mise en scène, pourront contribuer à nos analyses.

Alors que de plus en plus de chercheur.euse.s comme de lecteur.rice.s (re)-découvrent les romans de Violette Leduc ces dernières années, la lumière est jetée sur l'importance du marrainage littéraire qu'a exercé Simone de Beauvoir auprès d'elle, rôle de l'ombre qu'elle a joué auprès de tant d'auteur.rice.s et que la recherche commence tout juste à mettre au jour³⁷. C'est un nouveau visage de Beauvoir que le grand public peut maintenant apercevoir. Cette fonction d'entremetteuse éditoriale, mais aussi de muse, justifie sa présence sur scène dans l'adaptation théâtrale du roman de Leduc *Thérèse et Isabelle*³⁸. Celle-ci dépasse le cadre du récit pour évoquer le contexte difficile de sa production et de sa publication, marqué par le doute et la censure. La metteuse en scène du spectacle, Marie Fortuit, interprète cette censure comme une forme d'oppression genrée: «La censure de *Thérèse et Isabelle* est une métaphore des violences faites aux femmes. Elle touche en cela à l'universel», déclare-t-elle dans son entretien avec la spécialiste de l'œuvre leducienne, Anaïs Frantz. Dans cet entretien, toutes deux réfléchissent à la façon dont le processus de l'adaptation a été infléchi par la démarche de recherche-crédation, qui a rendu le texte source indissociable de son contexte d'énonciation, de «l'envers du décor». Fortuit et sa codramaturge, Rachel de Dardel, se sont non seulement inspirées, pour leur adaptation et leur mise en scène, des autres romans de Leduc, mais aussi de sa correspondance avec Beauvoir, qu'elles ont transposée dans la continuité du récit extrait de *Ravages*, tant et si bien que les spectateur.rice.s sont à même de percevoir les rapports complexes entre réalité et fiction, l'une éclairant l'autre chez ces deux écrivaines soucieuses de s'exprimer sur leur situation et de dévoiler un pan du monde.

37 Une communication présentée à l'occasion du Colloque de Cerisy «À distance et ensemble»: nouvelles perspectives sur Beauvoir et Sartre» le 20 juillet 2025 par Jean-Christophe Corrado, «Parrainage littéraire: le cas des entremises éditoriales», a su donner une meilleure idée de l'ampleur et de la variété des «entremises éditoriales» de Beauvoir grâce à un dépouillement systématique des archives de Gallimard. Cette recherche sera incluse dans l'ouvrage collectif qui sera tiré de ce colloque.

38 Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2000 [1954].

3 Beauvoir's "Unbalanced" Female Characters

While theatrical adaptations of her personal writings such as her correspondence and her memoirs can allow the public to discover aspects of Beauvoir as a lover and a friend, new interpretations of her novels can illuminate for her readers threads that unite her oeuvre from the beginning to the end of her career as an author. In recent years, Beauvoir's fiction has drawn renewed attention, after decades of relative neglect by specialists. Although her novels sold well when first published—indeed, her letters suggest that their popularity grew over the course of her life—their renown faded over the decades. Nonetheless, they have remained stylistically fresh and remarkably relevant to our times. The two articles in this section discuss her first novel, *She Came to Stay*, and her last, *Les Belles Images*, both of which explore the consequences of female alienation.³⁹ In each, Beauvoir portrays successful women striving to maintain equilibrium in their personal lives—balancing demanding work, love and family relationships, and the external events that affect them directly or indirectly—yet who end up “unbalanced” to the point of hospitalization: Françoise in *She Came to Stay* suffers from pneumonia, and Laurence in *Les Belles Images* from a mysterious illness resembling a stress-induced eating disorder. Both women emerge from their health crises profoundly changed, refusing to accept the situations that have been imposed upon them.

In her article “Uncovering the Face in Beauvoir's *She Came to Stay*,” Shayna Federico examines how the face possesses its own perceptive system within Beauvoir's phenomenological approach to interpersonal relations, distinct from that of the body: “Always entangled with the gaze of others, the face is not only the locus of one's subjectivity, and thus one's subjective singularity, but also a premier site of the intersubjectivity of human existence.” She coins the useful concepts of *enfaced consciousness* and *facial alienation* to apprehend the existential meaning of the face in Beauvoir's fiction. Reflecting on what it means to “experience others through their faces” while being perceived through a face one cannot see except in fleeting reflections, Federico elucidates a dimension of ambiguity not previously discussed and offers tools to pursue this line of inquiry, perhaps through renewed analyses of the later novels attentive to the representation of faces. She shows how Françoise resorts to active resistance in the form of violence to reassert her consciousness, choosing the extreme reaction of murder to free herself from the entanglement of Pierre's and Xavière's alienating gazes.

39 Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, trans. Patrick O'Brian, London, Fontana, 1969 [1966].

While Federico's study revisits Beauvoir's first novel to illuminate the phenomenology of perception, Susan Pickard's contribution turns to her final novel to expose the socioeconomic mechanisms of contemporary alienation. Pickard reads Beauvoir's last novel through the lens of neoliberal feminism in her article "*Les Belles Images*: Simone de Beauvoir's Prophetic Vision of One-Dimensional Woman." She adapts Herbert Marcuse's notion of the "one-dimensional man" to define the figure of the "one-dimensional woman," embodied in Laurence; a type still visible today, exemplified, for instance, by the "trad wife" model. Pickard interprets the novel as "Beauvoir's vision of the future of gender relations," seeing it as both a warning and a prediction of how advanced technological capitalism might absorb the radical potential of gender equality into the service of capitalism and patriarchy, thereby entrapping women once again. Laurence's escape from this trap comes through her "unbalancing": distancing herself from her work, which enables her to see through the "pretty pictures" and perceive hidden aspects of reality, and withdrawing from her social role as a wife, which allows her to oppose her husband's damaging decision concerning their daughter.

This literary issue explores Beauvoir's writings, theories, and legacy. All the contributions demonstrate how her thought and oeuvre remain profoundly relevant today. From the theatrical adaptations of her autobiographical writings to her novelistic portrayals of women confronting gender ambiguity and patriarchal alienation—works that would be fascinating to see adapted for the screen, as once planned—Beauvoir produced ideas and narratives that continue to speak to diverse audiences. Her words may prove even more powerful when they step beyond the page to reach a new audience, potentially leading new readers back to the source from which those words sprang. Beauvoir is everywhere, yes—but more importantly, her thought remains alive.