

IDENTITÉ DE GENRE DANS L'OEUVRE DE FRANÇOISE SAGAN

*Olga **Bigun**, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
olga.bigun@pnu.edu.ua*

*Mariana **Kovbaniuk**, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
mariana.kovbaniuk@pnu.edu.ua*

*Tetiana **Smushak**, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
tetiana.smushak@pnu.edu.ua*

Original scientific paper

DOI: 10.31902/fll.50.2025.2

UDC: 821.133.1.09Sagan F.

Abstract: Dans l'article, l'oeuvre de Françoise Sagan est considérée dans le contexte de l'interprétation postmoderne de l'identité de genre en lien avec la manière stylistique de l'écriture et de la pensée artistique féminines, le regard féminin sur la vie, l'expérience féminine, qui actualise les problèmes et l'univers artistique des femmes, lorsque les personnages féminins, leur monde intérieur, sont amenés au centre du système d'images. Le matériau de recherche est le roman "Bonjour Tristesse" de Françoise Sagan. Les concepts de l'existentialisme, les idées de la critique féministe, les pratiques communicatives de l'écriture féminine constituent la base théorique et méthodologique de la recherche. La particularité de l'écriture féminine de Françoise Sagan consiste en: auctorialité féminine consciente; sur-représentation du protagoniste féminin; spécificité sexiste du récit. La nouveauté du roman "Bonjour Tristesse" de Françoise Sagan réside dans le choix thématique et idéologique visant le plan multi-problématique du monde implicite, la destruction des stéréotypes traditionnels. Le problème du choix individuel devient central, le conflit artistique a un caractère universel – il reflète le problème de la solitude existentielle de l'homme moderne dans le monde global.

Mots clés: identité de genre, approche de genre, critique féministe, écriture féminine, narration, discours, sémantique, concept, Françoise Sagan.

1. Introduction

L'étude sexospécifique de la fiction est en corrélation avec le développement de la direction du genre dans les études littéraires modernes, dont l'objet est les stéréotypes socio-psychologiques de la féminité et de la masculinité enregistrés dans la littérature.

La théorie féministe occupe une place importante dans les études de genre, car le problème de la littérature féminine, ainsi que le statut des femmes dans le monde moderne, suscite un intérêt accru. Les discours masculin et féminin sont vus comme deux systèmes autonomes qui diffèrent significativement l'un de l'autre. L'écrivain, réalisant son idée créative, à travers le narrateur, implante une sorte d'implant dans le tissu de l'œuvre, dans lequel les modèles artistiques du monde de l'auteur, marqués par l'intentionnalité de genre, sont incarnés.

L'œuvre de Françoise Sagan a fait à plusieurs reprises l'objet d'études littéraires fondées sur des approches et des interprétations telles que l'existentialisme et la psychanalyse (Bieber, Miller, Morello, Onge), l'autobiographisme et le psychologisme (Giardini, Holmes, Mourgue Vandromme). Aujourd'hui, l'approche de genre de l'étude de la littérature prend la forme d'une lecture approfondie et est un phénomène largement instrumental, qui corrige la vision traditionnelle des œuvres littéraires: d'une part, elle articule le problème de l'auctorialité féminine, d'autre part, elle provoque une "relecture" idéologique des textes classiques.

L'analyse de l'originalité de l'œuvre de Françoise Sagan est menée en tenant compte des postulats de l'existentialisme, des concepts théoriques de la critique féministe de S. de Beauvoir, des pratiques communicatives de "l'écriture féminine" de H. Cixous et L. Irigaray, du concept féministe classique de la lecture du texte de S. Gubar et S. Gilbert, et de la perception féminine de la littérature par E. Showalter.

2. Le postféminisme de l'étude sur la prose féminine

Les études de genre de S. de Beauvoir, fondées sur l'existentialisme et la psychanalyse, ont ouvert de nouvelles opportunités pour révéler le potentiel textuel de la littérature féminine. Les théoriciens français du féminisme (Didier, Irigaray, et Leclerc) ont noté que les femmes et les hommes pensent différemment, et donc écrivent différemment. Il y a donc lieu d'affirmer l'existence d'une "écriture féminine" (terme introduit par H. Cixous dans *Le Rire de la Méduse*).

Dans la seconde moitié du XXe siècle, J. Kristeva a poursuivi les traditions de S. de Beauvoir, mettant l'accent sur le féminin comme "autre". S'appuyant sur les travaux de J. Lacan et J. Derrida, J. Kristeva rejette la hiérarchie traditionnelle établie entre le masculin et le féminin

dans la société, se débarrasse de la division et de l'opposition inhérentes à la culture, formant la différence par l'unicité: début symbolique et sémiotique chez l'homme (140-144).

L'analyse féministe des textes littéraires par des représentantes de l'école américaine se fait sur la base de l'expérience féminine psychologique, biologique et sociale et de la perception féminine de la littérature. Cette expérience appelle à comprendre les codes sexuels du texte, qui sont dotés d'un sens profond car ils font sens de la psyché féminine et masculine. E. Showalter a consacré son travail à l'étude de la littérature, à savoir une femme prête à écrire de manière indépendante, en se débarrassant de la censure ou du contrôle interne qui était présent chez les femmes écrivains sous la forme de stéréotypes culturels, religieux et sociaux: "[...] L'étude des femmes en tant qu'écrivains, et ses sujets sont l'histoire, les styles, les thèmes, les genres et les structures de l'écriture féminine; la psychodynamique de la créativité féminine, la trajectoire de carrière individuelle ou collective des femmes, l'évolution et les lois de la tradition littéraire féminine. Il n'y a pas de terme anglais pour un discours critique aussi spécial, et c'est pourquoi j'ai inventé le terme "la gynocritique" (186). La chercheuse distingue la critique féministe idéologique et gynocentrique. L'interprétation des textes patriarcaux du point de vue de la critique féministe comprend une nouvelle lecture, à savoir une révision des vues antérieures des écrivains masculins, la recherche de nouvelles formes d'argumentation. Cependant, une telle interprétation est limitée par la méthodologie masculine, "la révision restaure l'image, rend la critique féministe dépendante de modèles construits antérieurement, ce qui retarde nos progrès dans la résolution de problèmes théoriques" (Showalter 189). Selon E. Showalter, la "littérature féminine" connaît trois stades de développement: l'imitation de l'écriture masculine, la protestation contre la domination des normes masculines et la recherche de soi. La recherche de soi, c'est ce qui se passe aujourd'hui avec l'auteur féminin. Ce n'est qu'après avoir franchi les deux étapes précédentes qu'une femme peut revendiquer sa propre vision du monde, son propre style d'écriture et se concentrer sur des questions qui ne représenteront pas uniquement la vision du monde masculine. L'étape de la recherche de soi devrait placer l'auteur féminin aux côtés de l'auteur masculin dans l'histoire du monde. Mettant en évidence quatre modèles "d'écriture féminine", la chercheuse indique la nécessité de passer par les trois premières étapes (modèles biologiques, linguistiques et psychanalytiques) pour atteindre la quatrième (modèle culturel d'écriture). Ce n'est que plus tard, lorsqu'il y aura un changement de génération et que le style d'écriture masculin

généralement présenté ne sera pas perçu comme une expression unique de la culture, que l'écriture traditionnellement féminine pourra être réalisée comme un modèle culturel d'écriture. C'est alors que la culture féminine se constitue comme une expérience collective qui permettra de présenter la position d'une femme non pas à travers le prisme de l'expérience masculine historique, mais comme sa propre image du monde (Showalter 191-193).

Les chercheuses S. Gubar et S. Gilbert se sont intéressés au problème de la distinction du féminin dans les textes des écrivains masculins. En distinguant certains concepts, elles ont découvert tout un système de couches de principes féminins et masculins dans le texte créé par l'auteur masculin en discours direct, texte descriptif, série de synonymes, phrases exclamatives, représentation des personnages, représentation de la vie quotidienne, histoires morales, etc. Une analyse aussi approfondie du texte a permis de retrouver un concept féministe classique dans la lecture du texte, où l'opposition du féminin et du masculin se distingue, et l'imagerie inhérente au féminin et au masculin se forme (Gubar & Gilbert 15-17).

3. Les personnages féminins et masculins du roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan

L'œuvre de Françoise Sagan se caractérise par une manière unique de reproduire habilement la profondeur et l'imprévisibilité des sentiments des femmes. Les personnages principaux des œuvres de Françoise Sagan sont des femmes fortes et indépendantes, parfois changeantes et frivoles, mais toujours dépendantes de leurs sentiments et des circonstances. Déjà dans le premier roman, *Bonjour Tristesse* (1954), une nouvelle héroïne littéraire apparaît – une jeune fille qui commence sa vie indépendante en protestant contre la morale traditionnelle. Pour le lecteur conservateur, le contenu du roman et l'âge de l'auteur étaient un scandale. Mais dans la littérature française, les vicissitudes amoureuses franches faisaient partie des intrigues des écrivains des époques antérieures (Marquis de Sade, Pierre Choderlos de Laclos, Guy de Maupassant, Émile Zola, Jean Cocteau, Jean Genet), qui étaient perçues par la société, parce qu'elles étaient racontées par des hommes. Le thème des relations extraconjugales, de l'effondrement des fondations familiales, de la morale a été assez souvent évoqué dans la littérature française du XXe siècle (*L'Âme enchantée* de Romain Rolland, *Famille Boussardel* de Philippe Hériat, *Le Désert de l'amour*, *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac). Cependant, Françoise Sagan n'adhère pas au concept traditionnel d'un roman familial, elle ne vise pas à montrer le processus de destruction de la famille, car le

mécanisme de destruction a commencé son compte à rebours bien avant les événements décrits dans le roman. Au lieu de cela, la “nouvelle femme” oppose sa position dans la vie non seulement à la société patriarcale masculine, mais aussi à la passivité féminine traditionnelle. L'auteur ne détruit pas la structure traditionnelle du roman, ce qui s'explique principalement par l'adressage de ses œuvres à un large éventail de lecteurs, confirmant la nature du postmodernisme, qui contribue à brouiller les frontières entre littérature “élitiste” et “de masse”.

Dans le roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan, “Les hédonistes déterminés incarnent à la fois la nouvelle idéologie consumériste de la gratification immédiate, et le désespoir existentialiste, et le sentiment d'insatisfaction des jeunes d'après-guerre à l'égard des structures familiales traditionnelles. En tant que héros féminins pour des lectrices (principalement), ils articulent également dans la pratique des revendications qui trouveront une voix politique collective avec le féminisme de la deuxième vague, y compris des revendications pour la liberté sexuelle et le droit de vivre une vie indépendante dans les mêmes conditions que les hommes” (Holmes 130). Pour les femmes auteurs, la représentation franche de la physicalité devient souvent un autre moyen d'acquérir le droit à l'expression de soi, de briser les tabous et d'affirmer sa propre identité. En pédalant consciemment sur la sensualité, Françoise Sagan acquiert le courage de parler d'un stéréotype différent, non patriarcal, du “monde des femmes”. La plupart du temps, les femmes cachent leur expérience personnelle, c'est-à-dire qu'elles font semblant, simulent, essayant de s'intégrer dans le modèle de comportement déjà créé par les hommes. Le personnage principal Cécile essaie de s'établir dans la société, subit une formation douloureuse, détermine ses propres priorités de vie. Elle représente ce type d'auto-identification, lorsque le processus de devenir une personne passe par une confrontation avec l'environnement. La structure spatiale de ce niveau d'organisation psychologique du “le moi” intérieur est limitée par les besoins de la vie personnelle, la philosophie d'obtenir le plaisir désiré ici et maintenant. Ce niveau se caractérise par la perte d'une vision holistique – une vision de l'interdépendance de tout-avec-tout.

“Cet été-là, j'avais dix-sept ans et j'étais parfaitement heureuse. Les “autres” étaient mon père et Elsa, sa maîtresse” (Sagan 5) – dit Cécile au début de son histoire. Il est intéressant qu'elle utilise la désignation “autres”, comme si elle délimite son propre espace et celui de quelqu'un d'autre, sa propre perception du monde et celle de quelqu'un d'autre, aux frontières desquels se forme l'expérience individuelle de l'héroïne.

Selon J.-P. Sartre, “Être autre que l'être, c'est être conscience (de) soi dans l'unité des ek-stases temporalisantes. Et que peut être, en effet, l'altérité, sinon le chassé-croisé de reflété et de reflétant que nous avons décrit au sein du pour-soi, car la seule façon dont l'autre puisse exister comme autre, c'est d'être conscience (d') être autre” (Sartre 663). Ainsi, l’“être-pour-soi” dans l'interprétation existentialiste renvoie à l’“être-pour-autrui”, lorsque, découvrant l’“autre”, le “le moi” se découvre. La conscience des défis de la vie et le manque de chances de les surmonter avec l'aide du bon sens font que Cécile se sent seule, déprimée, aliénée. Elle en vient à croire que le monde ne peut exister que pour elle. Cependant, l’“être-pour-soi” égoïste confine à l’“être-pour-autrui”, qui fait partie de l'existence humaine. En découvrant l’“autre”, le personnage principal expérimente la réalisation de soi par l'interaction avec des images masculines et féminines.

La triade des images féminines – Elsa, Anne, Cécile – représente une gamme assez typique de prototypes féminins. Ainsi, Elsa est une image généralisée d'une femme dépendante, l'image d'Anne correspond aux idées sociétales traditionnelles sur une femme qui réussit. Cette image de “femme d'affaires” combine les meilleurs traits d'une “femme-mère” et quelque chose de “Barbie”. Il lui manque donc, pour son statut idéal, des réponses positives au questionnaire “état civil” et “enfants”, qu'elle compte compléter en épousant Raymond, le père de Cécile, et en devenant “mère” du personnage principal. Cela nous rappelle le poids des stéréotypes culturels de la femme dans la société contemporaine. V. Ahejeva écrit à ce sujet: “La conscience patriarcale prétend qu'une femme ne peut pas créer, la transcendance et l'activité de changement du monde ne lui sont pas accessibles [...], mais elle inspire le créateur, sa perfection extérieure passive sert de rappel de quelque chose de secret, non soumis à la cognition rationnelle. Et dans le rôle d'une épouse soumise, d'une femme au foyer, et d'une Belle Dame, elle n'est qu'une donnée, une idole, parfois un objet de culte, mais totalement dépourvue d'activité, de capacité à s'affirmer” (12). Cependant, Cécile défend activement son espace de vie de ces rôles stéréotypés. Tentant d'éviter le rôle de “femme-amante” (Elsa) ou de “femme-mère” (Anne), Cécile reproduit le comportement de son père comme un moyen idéal d’“être-pour-soi” n'ayant pas besoin d'obtenir la permission de jouir la vie (Bigun & Yatskiv 90).

L'image du père Raymond incarne le meilleur modèle de vie pour Cécile, elle aime une vie insouciant, les fêtes, les plaisirs charnels sans obligations. La jeune fille tente d'imiter ces modèles de comportement masculins, révélant ainsi l’“invisibilité” de la position masculine, qui pendant des siècles a été considérée comme la “norme”, comme le

point de référence à partir duquel le système de coordonnées de la vision du monde accepté dans les sociétés patriarcales était construit. L'“invisibilité” de la position masculine est davantage révélée à travers l'image de Cyril. Selon toutes les idées patriarcales, il aurait dû devenir un “prince à cheval blanc” pour Cécile. En effet, Cyril est l'incarnation de la masculinité positive: un fils aimant, un étudiant doué, physiquement séduisant, un amant habile, finalement un jeune homme prometteur, pour qui l'idylle avec Cécile n'est pas une affaire de courte durée, il est prêt à prendre ses responsabilités pour son avenir.

La masculinité positive est franchement dissonante avec l'image du personnage principal. Pour Cécile, Cyril n'est qu'un moyen d'obtenir la première expérience sexuelle, un “découvreur” de la physicalité féminine, et toutes les tentatives ultérieures de Cyril pour poursuivre la relation avec Cécile selon les normes sociales (cohabitation, relations monogames, perspective de fonder une famille) provoquent chez la jeune fille des sentiments mitigés de dégoût/peur/tristesse, elle n'est pas prête à sacrifier sa liberté au nom de la morale traditionnelle, ce qui aboutit finalement à leur rupture. Ainsi, Françoise Sagan rejette le “chewing-gum trois fois mâché” des valeurs traditionnelles, le mythe du grand amour, chanté par les mélodrames, dépasse la littérature uniquement “pour les femmes” et “sur les femmes”, couvrant les problèmes sociaux actuels.

Dans la description des découvertes intimes de Cécile, l'auteur prend l'expérience de la vie dans le corps féminin comme “point de référence”.

4. La corporéité comme composante du monde féminin

L'expérience corporelle se transforme en champ d'expérimentation, de cognition individuelle et d'ordonnement du monde. Cette expérience individuelle, ainsi que les problèmes de la “nouvelle morale” et de la “nouvelle famille”, de l'indépendance des femmes et de l'inversion des rôles traditionnels de genre, sont une part importante de la compréhension des pratiques communicatives de “l'écriture féminine” explorées par H. Cixous. “L'écriture féminine” est comprise par H. Cixous comme un libre jeu de sens dans le cadre d'une structure grammaticale affaiblie: “Impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder... [...] elle excédera toujours le discours que régit le système phallogocentrique; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu'aucune

autorité ne subjugue jamais” (50-51). H. Cixous récuse durement toute tentative d'extrapolation du positivisme aux études féministes et semble nous renvoyer à la spontanéité originelle de la création de sens, à l'intuitionnisme bergsonien et aux orientations philosophiques vitalistes du milieu du siècle dernier. Selon H. Cixous, “Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime, y compris celui qui se rit d'avoir à dire le mot “silence”, celui qui visant l'impossible s'arrête pile devant le mot “impossible” et l'écrit comme “fin” (5).

Le code corporel dans le roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan apparaît comme un complexe original qui implique non seulement des signes morphiques, mais aussi une attention à la sphère corporo-sensuelle de l'individu. En ce sens, la question la plus pertinente est le problème de la sexualité féminine, le droit d'une femme en tant qu'être naturel à satisfaire ses besoins naturels, à vivre selon ses idées et ses croyances. La sémantique liée à la sphère sexuelle de l'individu est utilisée de manière plus intensive par Françoise Sagan dans le processus de conceptualisation de l'image d'une femme sexuellement libérée, qui, dans ses caractéristiques ontologiques, dépasse non seulement les limites de l'espace féminin traditionnel, mais détruit également activement la hiérarchie du monde masculin.

En règle générale, les moyens linguistiques de la prose féminine sont étroitement liés au discours autobiographique dominant. Ici, nous pouvons noter des caractéristiques telles que l'expression de soi et la présentation de soi à travers une description rétrospective de sa propre vie, la verbalisation d'expériences, de sentiments, de réflexions sur divers faits et événements de la vie personnelle ou sociale. En même temps, le discours autobiographique est un processus artistique, une création artistique immergée dans sa propre vie, c'est un acte créatif particulier dans lequel l'expérience individuelle est transformée à travers les souvenirs de son propre passé. Les marqueurs spécifiques de la présence de l'auteur dans le discours autobiographique sont: la présentation du “le moi” de l'auteur, le plus souvent le mode de narration homodiégétique en situation intradiégétique (rarement extradiégétique), une sorte de chronotope.

L. Irigaray estime que la base du mode d'expression des femmes réside dans l'expérience douloureuse de l'apprentissage de l'oppression des femmes dans la culture (174-181). Françoise Sagan, mettant l'accent sur l'expérience personnelle du genre, remet en cause le paradigme même de la vie “modèle”, fondée sur l'expérience masculine, proposée

par la littérature classique. Elle attire l'attention sur les différences entre les formes masculines et féminines d'auto-représentation, et propose un modèle représentatif, dont l'élément central est une femme qui comprend les impératifs de genre dans son développement personnel. D'où la différenciation sexuelle de l'auteur, centrée sur la conscience immanente et l'intentionnalité, qui se révèle au niveau du récit. À travers le cadrage compositionnel, le "le moi" du narrateur se révèle, sous lequel, selon la chercheuse polonaise E. Łoch, se camoufle la triple compréhension de ce "le moi", à savoir: "elle", "femme", "écrivaine" (96).

5. Le caractère du récit féminin

La manière narrative dans le roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan est un modèle sexué de présentation objectivée, constitué de monologues-réflexions sur soi de l'héroïne, dont est parsemée cette présentation objectivée. Un type de narration centré sur l'ego prévaut, la frontière entre un monologue et un dialogue dans un tel modèle de communication est presque effacée, et l'idée de dialogisme est remplacée par une focalisation accentuée sur le message et l'alogisme externe de l'énoncé. Le modèle communicatif "le moi - ils" est remplacé par le schéma "elle - elle", ou plutôt "le moi – le moi". Ce schéma provoque et consolide à son tour des schémas d'écriture non linéaires, souvent ludiques. Fondé sur l'opposition classique entre langage expressif et langage rationnel, le style de prose de Françoise Sagan peut être attribué aux stratégies du langage expressif: à la fois le dépassement des frontières des matrices linguistiques et la capacité à dépasser les stéréotypes culturels.

Actuellement, les moyens linguistiques d'auto-identification de l'auteur/du narrateur du roman, qui choisit généralement la confession à la première personne, sont plus que révélateurs. Pour le "le moi" du narrateur dans le roman *Bonjour Tristesse*, Françoise Sagan utilise la "vision de l'extérieur" (selon G. Genette). Voir de l'extérieur est un trait caractéristique d'un narrateur objectivé qui n'impose pas ses jugements, ne dicte pas de règles.

La composante cognitive de l'œuvre de Françoise Sagan est caractérisée par l'émotivité. L'affirmation selon laquelle les femmes sont plus émotives et ont une intuition plus développée que les hommes est déjà largement acceptée tant dans le discours scientifique que dans la communication quotidienne. Ainsi, R. Lakoff estime que le comportement langagier d'une femme est plus incertain, si on le compare à celui d'un homme, moins agressif, plus humain (174). Selon D. Tannen, les hommes et les femmes appartiennent à des

communautés de parole différentes, ils ont non seulement des styles de communication différents, mais aussi des objectifs de communication différents: les femmes communiquent pour se rapprocher, améliorer les relations personnelles, et les hommes – pour l'affirmation de soi et la consolidation de leur autorité (Githens 122). S. Romain a trouvé paradoxal que la parole des femmes, plus proche de la norme standard et prestigieuse, soit considérée comme secondaire, alors que la parole des hommes est beaucoup plus valorisée simplement parce que les hommes ont plus de pouvoir (112). La force des émotions chez les hommes et les femmes est la même, seul le degré de leur expression externe est différent, – affirme Sh. Burn (143).

6. Les concepts émotionnels en tant que composantes de l'écriture féminine

Il est à noter que le titre du roman contient la nomination de l'émotion/l'humeur *tristesse*, qui devient l'idéologème de l'atmosphère émotionnelle de l'œuvre et reflète les principales tendances de la vision du monde de l'auteur. Les activateurs de cette émotion sont: la séparation, la mort, la déception, le fiasco de la vie.

La méthodologie de la recherche sur les concepts émotionnels est actuellement assez profondément développée (Bormann-Kischkel, Dirven, Kovences, Kryk-Kastovsky). Un concept émotionnel est compris comme une unité mentale globale codée dans l'esprit humain par des unités d'un code universel. Ce code peut être basé sur des images sensorielles individuelles et universelles. Une sorte de champ sémantique se crée autour du mot désignant le concept, dans lequel se révèlent de nombreux accompagnements connotatifs, des significations supplémentaires, des séries associatives-évaluatives.

L'incertitude, les sentiments de tristesse sans cause sont caractéristiques du personnage principal du roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan. L'émotion de la tristesse devient le fond sémantique du roman, Françoise Sagan l'inclut dans le titre et l'épigraphe, en utilisant le poème de Paul Éluard *Adieu tristesse, Bonjour tristesse*, et dans le premier paragraphe du roman: *Sur ce sentiment inconnu dont l'ennui, la douceur m'obsèdent, j'hésite à apposer le nom, le beau nom grave de tristesse. C'est un sentiment si complet, si égoïste que j'en ai presque honte alors que la tristesse m'a toujours paru honorable. Je ne la connaissais pas, elle, mais l'ennui, le regret, plus rarement le remords. Aujourd'hui, quelque chose se replie sur moi comme une soie, énervante et douce, et me sépare des autres* (6).

Les noms désignant l'émotion (*honte, ennui, regret, remords*), largement utilisés dans le roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan,

forment le canevas du concept "TRISTESSE". Il est significatif qu'en utilisant toute la série de noms pour désigner la tristesse, l'auteur ne fait en fait pas la distinction entre leurs nuances de sens et les traits sémantiques supplémentaires. Cette série n'est qu'un moyen de gradation, renforçant l'impact émotionnel et expressif sur le lecteur.

Les moyens lexicaux d'exprimer les émotions prévalent sur la dénomination lexico-sémantique directe de l'état émotionnel du personnage principal:

Je passe vite sur cette période, car je crains, à force de chercher, de retomber dans des souvenirs qui m'accablent moi-même. Déjà, il me suffit de penser au rire heureux d'Anne, à sa gentillesse avec moi et quelque chose me frappe, d'un mauvais coup bas, me fait mal, je m'essouffle contre moi-même. Je me sens si près de ce qu'on appelle la mauvaise conscience que je suis obligée de recourir à des gestes: allumer une cigarette, mettre un disque, téléphoner à un ami (Sagan 105).

La tristesse de Cécile n'est plus une légère mélancolie insouciante, mais une mauvaise conscience causée par la mort d'Anne; il y a une envie d'allumer une cigarette, de mettre un disque, de téléphoner à un ami.

L'émotion "TRISTESSE" se transforme en un sentiment d'anxiété, de peur et d'inconfort, qui ne disparaît pas pendant longtemps, déprime et affecte la vie. L'utilisation des verbes sert à exprimer l'état émotionnel de l'héroïne, ainsi qu'à décrire ses actions communicatives de retenue, de dissimulation et de masquage des émotions. On sait que de telles façons d'éprouver des émotions sont caractéristiques principalement des femmes, puisque les femmes sont plus émotives, leurs émotions sont généralement accompagnées de certaines actions, les hommes, au contraire, se comportent plus sobrement, ne montrent pas ouvertement leurs émotions.

Les descripteurs des idéologèmes, dominés par les associations féminines dans la compréhension figurative de la réalité, sont représentés par les domaines thématiques suivants: l'apparence des hommes et des femmes, les vêtements, la literie, la nourriture, les éléments de l'intérieur de la maison, les noms des bijoux. Il convient de noter que le portrait dans le roman *Bonjour Tristesse* est directement lié à l'apparence. V. Kosiak a souligné: "Le corps est la base première des forces essentielles d'une personne et domine parmi elles. Les conditions physiques déterminent en grande partie la qualité et le mode de vie d'un individu" (6). La première chose à laquelle nous prêtons attention dans les descriptions des personnages du roman, ce sont leurs données physiques. Pour Cécile, il est important que pour son père, l'attractivité physique soit presque déterminante pour la formation d'un cercle de

communication: *nous fréquentions des gens bruyants, assoiffés, auxquels mon père demandait simplement d'être beaux ou drôles*. Les portraits des personnages du roman regorgent de descriptions d'apparence et de qualités physiques. Exemple,

Elsa: *C'était une grande fille rousse, mi-créature, mi-mondaine, qui faisait de la figuration dans les studios et les bars des Champs-Élysées. [...] Elsa qui rougissait et pelait dans d'affreuses souffrances* (Sagan, 7).

Cyril: *Il avait un visage de Latin, très brun, très ouvert, avec quelque chose d'équilibré, de protecteur, qui me plut. [...] Il était grand et parfois beau, d'une beauté qui donnait confiance* (Sagan, 9).

Anne: [...] *Elle était légèrement, parfaitement maquillée. [...] La taille mince, les jambes parfaites, elle n'avait contre elle que de très légères flétrissures. Cela représentait sans doute des années de soins, d'attention...* (Sagan, 29)

Pour l'héroïne, les données physiques d'une femme/un homme sont extrêmement importantes, car elle estime que le désir de plaire aux autres est l'un des principaux dans la hiérarchie des valeurs de vie: *Car, que cherchions-nous, sinon plaire? Je ne sais pas encore aujourd'hui si ce goût de conquête cache une surabondance de vitalité, un goût d'emprise ou le besoin furtif, inavoué, d'être rassuré sur soi-même, soutenu* (Sagan, 34). Par conséquent, les personnes physiquement peu attrayantes sont déjà condamnées à rester en marge de la vie: [...] *j'éprouvais en face des gens dénués de tout charme physique une sorte de gêne, d'absence; leur résignation à ne pas plaire me semblait une infirmité indécente* (Sagan, 55). Le désir de plaire aux autres chez Cécile et Raymond se manifeste dans les modèles typologiques de genre de "poupée" et de "macho". Françoise Sagan met l'accent sur la nature infantile de l'héroïne, qui accepte volontiers le rôle d'une poupée jouet pour son père: *Et dans la voiture, son explosion de joie, subite, triomphante, parce que j'avais ses yeux, sa bouche et que j'allais être pour lui le plus cher, le plus merveilleux des jouets* (Sagan 31). Raymond incarne avec succès le modèle de genre "macho", en même temps qu'il évite les responsabilités parentales, car il est infantile et irresponsable. Alors, comparant son père à Cyril, Cécile hésite: *lequel des deux était l'adulte* (Sagan 39).

Françoise Sagan indique toujours le nom, l'âge exact, la profession/l'occupation, les liens et relations familiaux, le sexe, la description de la personnalité, la garde-robe et les caractéristiques d'apparence du personnage. Une attention accrue portée aux vêtements pour femmes démontre également une communication sensible au genre. La sémantique du mot "vêtements" dans le roman se lit dans le système des oppositions: à la mode/traditionnels,

sophistiqués/simples, propres/étrangers, clairs/sombres. Les héroïnes du roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan sont regroupées selon l'ampleur de ces oppositions, représentant leurs croyances et leurs attitudes socioculturelles à la fois directement (dans la discussion) et indirectement (à travers les détails des vêtements). Par exemple, le concept d'une robe pour femme est représenté à travers un ensemble de détails: style, texture, gamme de couleurs, qualité et état, manière de s'habiller et habitude de la porter. Les vêtements élégants et les manières raffinées d'Anne actualisent l'espace du "monde supérieur". Dans les scènes représentant l'héroïne, deux accents sont clairement définis: dans les vêtements – une robe élégante à la mode selon l'occasion, dans les manières – un comportement approprié:

(1) *Elle descendait l'escalier à sa rencontre, détendue, souriante, dans une robe qui ne semblait pas avoir voyagé* (Sagan 41).

(2) *Elle portait une robe grise, d'un gris extraordinaire, presque blanc, où la lumière s'accrochait, comme, à l'aube, certaines teintes de la mer. Tous les charmes de la maturité semblaient réunis en elle, ce soir-là* (Sagan 41).

(3) *Anne avait une robe mauve comme les cernes sous ses yeux, comme ses yeux mêmes* (Sagan 42).

Françoise Sagan met l'accent sur le contraste entre la noblesse raffinée et l'élégance d'Anne, qui personnifie la dignité, le respect de soi, le maximalisme éthique, et d'autres personnages féminins (Elsa & Cécile), dont l'apparence, la façon de s'habiller et le comportement est un prolongement logique de leur frivolité. Ici, une perception de soi objective se manifeste, ce qui motive des comportements tels que l'admiration de soi, le souci accru de l'apparence, inhérent au profil féminin (Shaf 73). La construction du texte artistique confirme la particularité du style de Françoise Sagan, le marquage genré-psychologique d'éléments de prose, qui modèlent dans l'espace du récit un rapport spécifiquement féminin à la réalité. F. Sagan crée délibérément une version féminine de l'autoreprésentation, tout comme elle tente de donner une voix aux femmes dans ses autres textes. La prose de Sagan se caractérise par les relations interpersonnelles, la représentation de l'expérience féminine dans un monde contemporain et en perpétuel changement, l'autobiographisme, une narration à la première personne (du point de vue d'une narratrice homodiégétique), ainsi qu'un style confessionnel marqué par une intrigue fortement subjectivée. Ainsi, un texte féminin qui se définit consciemment comme féminin, indépendamment du genre, de la forme ou du style, fait appel à l'expérience intérieure féminine. En outre, dans la prose féminine, le phénomène de la confession agit comme un

mécanisme fondamental, et le « le moi » exprimé devient la projection la plus directe de l'auteur, un véritable double textuel de la personne réelle, tout en étant une construction textuelle qui s'exprime d'elle-même. Une personne sélectionne dans son passé les éléments d'expérience qu'il/elle juge essentiels (constants) pour la formation de sa personnalité, de sa propre identité.

7. Conclusion

L'écriture de genre repose sur des stéréotypes socio-psychologiques de féminité/masculinité, incarnés dans une vision du monde particulière, un point de vue particulier de l'auteur et du héros, un système particulier de personnages, la spécificité de la conscience de l'auteur, etc. Dans le roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan, les modulations de genre de l'écriture se lisent clairement, formant ainsi un modèle féminin de créativité. Il ne s'agit pas tant du déterminisme biologique de l'auctorialité que du genre, c'est-à-dire des codes d'écriture culturellement construits, qui incluent: la reproduction d'une expérience féminine spécifique exprimée par l'auteur aux niveaux problématique, thématique et idéologique de l'œuvre, et la sonorité particulière de la "voix féminine" dans le texte, c'est-à-dire au niveau de l'écriture. La nouveauté du roman *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan réside dans le choix thématique et idéologique visant le plan multi-problématique du monde implicite, la destruction des stéréotypes traditionnels. Le problème du choix individuel devient central, le conflit artistique a un caractère universel – il reflète le problème de la solitude existentielle de l'homme moderne dans le monde global.

Works cited:

- Aheieva, Vira. *Women's Space: Feminist Discourse of Ukrainian Modernism*. Kyiv: Fact, 2003.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1949. Print.
- Bieber, Hélène. *Étude sur Françoise Sagan, Bonjour Tristesse*. Paris: Ellipses, 2007. Google Books. Web. 16 July 2022.
- Bigun, Olga, and Nataliia Yatskiv. "Dialogue Intergénérationnel dans le Roman de Françoise Sagan « Bonjour Tristesse »". *Alfred Nobel University Journal of Philology*. No. 1 (27) (2024): 85-97.
- Bormann-Kischkel, Chrisiane, Stefani Hildebrand-Pascher and Gabriele Stegbauer. "The development of emotional concepts: A replication of a German sample." *International Journal of Behavioral Development*. 13 (3) (1990): 355–372.
- Burn, Meghan Shawn. *The Social Psychology of Gender*. McGraw-Hill Humanities, 1995.

- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010. Print.
- Derrida, Jacques. "The Law of Gender." *On narrative*. (1981): 51–78.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éd. du Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques. *Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris: Ed. Galilée, 2012.
- Didier, Beatrice. *L'écriture-femme*. Paris : PUF, 1999.
- Dirven, René. *Cognitive Exploration of Language and Linguistics*. Amsterdam: John Benjamin's Pub. Co., 1998.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge: and the Discourse on Language*. New York: Vintage Book, 1982.
- Giardini, Alessandro. "Françoise Sagan: La naissance des idées comme retour à la mer/mère." *Mnemosyne* Vol.9 (2016): 77-92.
- Githens, Susan. *An excerpt from "Men and Women in Conversation: An Analysis of Gender Styles in Language"*. Lafayette CLG. 1991. Web. 30 July 2022.
- Gubar, Susan and Sandra Gilbert. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. London: Yale Univ. PR., 1979.
- Holmes, Diana. "The 'little world' of Françoise Sagan." *Middlebrow matters: women's reading and the literary canon in France since the Belle Epoque*. Liverpool: Liverpool Univ. PR, 2019. 126 - 149.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
- Irigaray, Luce. *To Speak is Never Neutral*. Routledge, 2002.
- Kosiak, Valerii. *Human and his/her Physicality in Different Forms of Culture*. Sumy: Ukr. knyha, 2010.
- Kristeva, Julia, and Arthur Goldhammer. "Stabat Mater." *Poetics Today*. Vol. 6, No. 1/2 (1985): 133-152.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1998.
- Kryk-Kastovsky, B. "Legal Pragmatics." *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Elsevier, 2006.
- Kovences, Zoltan. *Emotion Concepts*. N.Y., 1990.
- Lakoff, Robin. *Language and Woman's Place*. New York: Harper, 1975.
- Leclerc, Annie. *Parole de femme*. Paris: Bernard Crasset, 1974.
- Łoch, Eugenia. "Narrator pierwszoosobowy i jego konteksty w strukturze utworów nowelistycznych Elizy Orzeszkowej." *Między autorem, narratorem, bohaterem a czytelnikiem: studia o nowelistyce polskiej XIX i XX wieku*. Lublin: Wyd-wo UMCS, 1991.
- Miller, Judith Graves. *Françoise Sagan*. Boston: Twayne's, 1988.
- Morello, Nathalie. *Françoise Sagan. Une conscience de femme refoulée*. New York: Peter Lang, 2000.
- Mourgue, Gérard. *Françoise Sagan*. Paris: Éditions Universitaires, 1958.
- Romaine, Suzanne. "Language and Gender." *Language in Society. An introduction to Sociolinguistics*. 2nd ed. Oxford Univ. PR., 2000.
- Sagan, Françoise. *Bonjour tristesse*. Paris: R. Julliard, 1954.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.
- Shaf, Olha. *Gender and Psychological Aspects of Ukrainian Lyrics*. Kyiv: Prosvita, 2019.

- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Critical Inquiry*. Vol. 8, No. 2. (1981): 179-205.
- St. Onge, Marian. *Narratives Strategies and the Quest for Identity in the French Female Novel of Adolescence*. Boston College, Thèse de Doctorat, 1984.
- Tannen, Deborah. "Cross-Cultural Communication." *Discourse Analysis in Society*. Vol.4 (1985): 203-215.
- Vandromme, Pol. *Françoise Sagan*. Paris: Régine Deforges, 1977.

FRANÇOISE SAGAN'S GENDER IDENTITY

The paper introduces Françoise Sagan's early work in the context of postmodern gender identity interpretation around the ideas of a stylistic manner of women's writing and artistic thinking, a female perspective, feminine experience, which makes actual woman's issues and her artistic world, while the core of the imaginative system includes female characters and their inner world. The presented research is carried out on the novel "Bonjour tristesse" by Françoise Sagan. Sagan's novelty covers thematic and ideological search directed towards a poly-problematic form of the implicit world, to breaking traditional stereotypes. The matter of individual choice became central, and furthermore, the artistic conflict comes from a universal character and reflects the issue of existential loneliness as a contemporary personal problem in a global world.

A special place in gender studies is occupied by feminist theory, because the problem of women's literature, as well as the status of women in the modern world, is of great interest. It is believed that male and female discourse are two autonomous systems that differ significantly from each other. The writer, realizing his creative idea, through the narrator put a kind of implant in the fabric of the work, which embodies the individual-author's artistic models of the world, marked by gender intentionality.

Today, the gender approach to the study of literature takes the form of deep reading and is more an instrumental phenomenon, one that corrects the traditional view of literature: on the one hand, it articulates the problem of women's authorship, on the other hand, it provokes an ideological "rereading" of classical texts.

The work of Françoise Sagan is distinguished by a unique manner that skillfully reproduces the depth and unpredictability of women's feelings. The main characters of her works are strong and independent women, sometimes changeable and frivolous, but still dependent on their feelings and circumstances. Even in the first novel "Bonjour tristesse" (1954), a new literary heroine appears – a young girl who begins her independent life with a protest against traditional morality. For the conservative public, both the content of the novel and the author's age were a scandal.

Sagan does not adhere to the traditional concept of the family novel, she does not aim to show the process of destruction of the family, because the mechanism of destruction began its countdown long before the events

depicted in the novel. Instead, the image of the "new woman" of the French writer opposes her life position not only to the male patriarchal society, but also to the traditional female passivity. The author does not destroy the traditional novel structure, which is explained primarily by the addressing of her works to a wide range of readers, confirming the nature of postmodernism, which contributes to the blurring of boundaries between "elite" and "mass" literature. Sagan's artistic thinking still tends to the second of these definitions: the emphasized "readability" of texts, operating with certain universal images close to social types in realistic writing, etc. Thus, one of the leading guidelines is the fundamental "recognizability" of the novel form, which meets the expectations of the implicit reader, who relies on the experience of the classical novel with clearly defined structural laws.

It is known that for women authors, a frank depiction of corporeality often becomes another way to gain the right to vote, break taboos and declare their own identity. In consciously pedaling sensuality, Sagan gains the courage to talk about a different, not patriarchal stereotype of the "female world". Mostly women hide their private experience, which means they are pretending, simulating, trying by all means to fit into the pattern of behavior already created by men. The protagonist Cecile is trying to establish herself in the society, going through a painful formation, defining her own life priorities. She represents the type of self-identification when the process of becoming a person goes through the self-confrontation with the environment.

The triad of female characters – Elsa, Anne, Cecile - represents a range of female prototypes. Thus, Elsa is a generalized image of a woman-dependent, Anne corresponds to traditional social ideas about a successful woman. Her image of a "business woman" combines the best features of a "keeper" and something from "Barbie". Therefore, for the ideal status, she lacks positive answers in the questionnaire "marital status" and "children", which she plans to replenish through marriage with Raymond, Cecile's father, and become a "mother" for the main character. This reminds us of the weight of cultural stereotypes of women in the society of that time.

Instead, Cécile actively defends her living space from these stenciled roles of women. Trying to avoid the role of a "woman-lover" (Elsa) or a "woman-mother" (Anne), Cecile reproduces her father's behavior as an ideal way of "being-for-herself", not feeling a need to get permission to enjoy her life.

The image of Raymond's father embodies the best model of being for Cecile, she likes carefree life, parties, sexual pleasures without obligations. The girl tries to imitate these male behavioral models, thereby revealing the "invisibility" of the male position, which was accepted as the "norm" for centuries, the point of reference from which the worldview coordinate system adopted in patriarchal societies was built. The "invisibility" of the male position is further revealed through the image of Cyril. According to all the rules of patriarchal ideas, he should have become a "prince on a white horse" for Cecile. Indeed, Cyril is the embodiment of positive masculinity: a loving son, an excellent student, a physically attractive, skillful lover, and finally a promising man for whom the relationship with Cecile is not a short-term affair, he is ready

to take responsibility for her future. Positive masculinity is openly at odds with the image of the protagonist, for whom Cyril is only a means of gaining her first sexual experience, a "discoverer" of female corporeality, and all further attempts by Cyril to continue his relationship with Cecile according to social norms (cohabitation, monogamous relationship, the prospect of creating a family) cause mixed feelings of disgust/fear/sadness in the young girl, she is not ready to sacrifice her freedom for the sake of traditional morality, which eventually leads to the breakup of the relationship between young people. Thus, Sagan rejects three times chewed bubblegum of traditional values, the myth of great love, sung by melodramas, goes beyond the literature only "for women" and "about women", covering actual social issues.

In describing Cecile's intimate discoveries, the author takes the experience of living in a woman's body as a "starting point". The bodily experience becomes rather a field of experiment, individual cognition and ordering of the world. This individual experience, as well as the problems of "new morality" and "new family", women's independence and inversion of traditional gender roles are an important part of understanding the communicative practices of "écriture féminine".

The body code in the novel "Bonjour tristesse" by Françoise Sagan is manifested as a complicated complex, which involves not only morphic features, but also attention to the bodily and sensual sphere of the individual. In this sense, the most relevant is the problem of female sexuality, the right of a woman as a natural being to satisfy her natural needs, to live according to her ideas and beliefs. Semantics related to the sexual sphere of the individual is most intensively used by Sagan in the process of conceptualizing the image of a sexually liberated woman, who in her ontological characteristics not only goes beyond the traditional female space, but also actively destroys the hierarchy of the masculine world.

Usually, the linguistic means of women's prose are closely related to the dominant discourse of autobiography. Here we can note such features as self-expression and self-presentation of the author through a retrospective description of her own life, verbalization of experience, feelings, worries, reflections on various facts and events of personal or social life. At the same time, autobiographical discourse is an artistic process, artistic creativity immersed in one's own life, it is a special creative act in which the transformation of individual experience takes place through the memory of one's own past.

The narrative style in the novel "Bonjour tristesse" is a gender-inverted model of objective narration, consisting of monologues – self-reflections of the heroine, which are interspersed with this objective narration. The ego-oriented type of narration prevails, the boundary between monologue and dialogue in such a communication model is almost blurred, and the idea of novel dialogism is replaced by an emphasized focus on the message plus the external alogism of the statement as action.

By removing herself from the text, the writer rids it of moralizing and the author's supervising figure in it, which gives rise to such characteristics of the

text as subjective chronotope and personally colored word. Thus, the freedom in understanding the text specially granted by the author leaves the reader the right to individual shades of perception without imposing her own opinion. This position corresponds to the specifics of female verbal behavior, which is not known to be authoritarian.

The cognitive component of Sagan's gender poetics is distinguished by emotionality. It is noteworthy that the title of the novel contains the nomination of the emotion/mood *tristesse*, which becomes the ideologeme of the emotional atmosphere of the text and reflects the main trends of the author's vision of the world. The activators of this emotion include separation, death, disappointment, life fiasco. Sadness is characterized by communication, motivational functions, slowing down the pace of life of an individual. It is worth mentioning that depending on the situation, sadness interacts with a number of other emotions, such as anger or fear.

Emotions affect a person's perception of the world, so a person sees the world in the context of these emotions. A long series of nominations for the emotion "*tristesse*" (sadness, melancholy, sorrow, longing, regret, pity, boredom, sorrow, etc.) – a cheerful, heavy mood caused by loneliness, grief, failure - testify to the importance of this feeling in human life.

The definition of the concept "TRISTESSE" in the novel is dominated by substantive verbalizers of emotional state, which form the most numerous group: shame, boredom, regret, etc. The emotion is accompanied by a set of attributes, mostly with elements of melancholy, quiet sadness, thoughtfulness. It is significant that, using the entire long series of nouns to denote sadness, including in the same contextual environment (regret, sadness, longing, shame), the author does not actually distinguish between their semantic shades, additional semantic features of each of them. For her, this series is only a means of gradation, strengthening the emotional and expressive impact on the reader.

The emotion "TRISTESSE" turns into a feeling of anxiety, fear and discomfort, which do not go away for a long time, oppress and affect life. The list of verbs in the indefinite form serves to express the emotional state in which the heroine is, as well as to describe her communicative actions to restrain, conceal and mask emotions. It is known that such ways of "experiencing" emotions are inherent mainly to women, as women are more emotional, their emotions are usually accompanied by some actions, men, on the contrary, behave more restrained, do not demonstrate their emotions openly.

Gender coloring of the conceptosphere of the emotional state of an artistic character in Sagan's novel is manifested in the peculiarities of verbal representation of emotional concepts as components of the conceptual system. The peculiarity of the ideologeme "TRISTESSE" is its entry into the conceptual fields denoting fear, desire, hope, aspiration, freedom, sin. The nominative means of direct lexical-semantic, indirect stylistic and indirect lexical-semantic nomination represent gender-based differences in the communicative behavior of artistic characters who are in an emotional state.

Obvious gender marking is characterized by the use of a female vision of the world. Accordingly, the descriptors of ideologemes in which female associations dominate in the figurative comprehension of reality are represented by the following thematic areas: the appearance of men and women, clothing items, bedding, food, elements of home interior, names of jewelry and valuables. Sagan pays great attention to the portrait of the character, which focuses on the relationship between the format (description of appearance) and the mental reflection in the minds of people (the author, recipients, contemporaries of the hero) of objects and phenomena of reality in its most diverse manifestations.

Gender poetics is based on the socio-psychological stereotypes of femininity/masculinity embodied in a special worldview, a special point of view of the author and the hero, a special system of characters, the specificity of the author's consciousness, subjective-objective system, speech behavior, etc. The novel "Bonjour tristesse" clearly shows gender modulations of writing, thus creating a feminine model of creativity. It is not so much about the biological determinism of authorship as about gender, that is, culturally constructed codes of writing, which include: the reproduction of specific female experience expressed by the author at the level of problems, themes and ideological direction of the work, and the special sound of the "female voice" in the text, that is, at the level of writing. The innovation of Sagan's novel is the thematic and ideological search aimed at the poly-problematic plane of the implicit world, the destruction of traditional stereotypes. The central problem is the problem of individual choice, the artistic conflict is of a universal nature – it reflects the problem of existential loneliness of the modern human in the global world.

Keywords: gender identity, gender perspective, feminist criticism, women's writing, narration, discourse, semantics, concept, Françoise Sagan.